نظرية المصطلح النقدى

د. عزت محمد جاد



نظرية المصطلح النقدى

نظرية المصطلح النقدى

د. عزت محمد جاد





إلى

سيدتين عظيمتين

حسبي منهما الدعاء

أمي وزوجتي

وإلــى

زهرتين يا نعتين

حسبي منهما البراءة

أحمد ومحمود

مقدمة

(١)

إن أقل ما يمكن أن يقال فى ضيم المعاناة التى صاحبت المصطلح الأدبى فى النقـد العربى المعاصر إن من استظل به كان كمن استظل بأوار الهجير، ومن ركن إليـه فكأنما ركن إلى جرف هار، ولم تكن لتبلغ لديه القلوب الحناجر؛ إلا جـراء الـهدى إلى بينة، ولم تكن هذه البينة؛ سوى مراوغة طيف الحقيقة حال مكابدة الوصول.

وقد جرت عادة الباحثين فى أطروحاتهم البحثيـة علـى طـرح فرضيـة مسبقة، بيد أن هذا البحث لم يكن بحاجة لاستجداء البدهى إزاء قضاياه، تلك التـى هى ثاوية كعين الشمس، وعلى جلائها؛ لم نستطع أن نحـدق فيـها، غـير أنـهالم تتهافت أبدا حتى نرتدى ثوب (وكيل النيابة) لندافع عنها بحق أو بغير حـق، بينمـا هى الحاجة القاهرة وحسب لمحاولة استجلاء - جلاء العروس فى ليلة الزفـاف - ما تعانقت فيه علمية النقد مع ذاتية الأدب.

إن المصطلح هو شفرة الخطاب النقدى وطلعه المثمر الذى لولاه ما كـانت المعرفة، وما وقع التواصل، إنه ما زال حد التعريف ولبنة النظرية التـى تسـتوى على بنائها به، وقد يكون أحد مثيراتها، ثم باكتنازه التصور يصير مطمحا بلاغيـا فى غير حالة، إنه يوشك أن يصبح فارس النص الذى يقود قطيع الفكر فتنتظم مـن خلفه جيوش (الكلام)، وتفتح له قلاع الذهن والوجدان، فيدخل النـص إلـى معيـة

المتلقى دخول الفاتحين الظافرين، وهو لا يحدوه روع، ما دام على أمن من تصوزه، وأمان من صوته الدال، فيقع التواطؤ والشيوع، وتقوم قيامة المعرفة.

(٢)

ولعل طلعى وتطاولى لم يكن سوى أحد نفر يمشى على استحياء بين من اجترءوا على اجتراح قضايا المصطلح، بعد ما صارت حصونا منيعة، وأصبحت جزيرة فى بحر الرمال، هلك فيه من هلك، إلا من تعلق فى خيوط المثابرة، وكانت على رعايته السماء، فتبدد الرمل ماء، حتى جاءت جل دراسات السابحين السابقين ضرباً من السياج حول هذه القضايا؛ إلا قليلا ممن أوغلوا، وحتى هؤلاء لم يكن لبعضهم من ركائز الاتكاء على أصول فلسفية ما يتجاوز بهم سمت الوصف إلى حد التأصيل، لتظل هذه القضايا معقودا على نواصيها القلق وعدم الاستقرار، وبالرغم من ذلك، فقد ظفر البحث - حسب حدود اطلاعى - بدراسات متفردة، منها ما وقع على محاولات التأصيل الموضوعى لكل مصطلح على حدة حال التعرض له، وهى ظاهرة صحية شاعت إلى حد ما فى تقنيتنا النقدية، ومنها ما حباها التزييل لإماطة الغربة عن المصطلح الواحد؛ أو مجموعة مصطلحات ترجأ لمؤخرة الكتاب مثلما اشتملته مصطلحات (العلاماتية Semiotics) فى كتاب (مدخل إلى السميوطيقا - إشراف سيزاقاسم)، وكذلك كتاب (عصر البنيوية - إديث كريزويل) فى نسخته العربية التى ترجمها (جابر عصفور)، والذى كان على حراكه الدائب فى ملاحقة تبيان أمر المصطلح فى جل ما عرض له من مصطلحات.

ولاشك أن الساحة النقدية المعاصرة بدأت تستشعر إلى حد كبير أمر أهمية جلاء واستقرار المصطلح النقدى، فبالرغم من استشراء آفة الضبابية والاضطراب فيه إلا أن محاولة الإفصاح والإبانة - وإن كانت على درجة أقل - بدأت تعى خطورة ذلك على الخطاب النقدى خاصة فى العشرين عاما الأخيرة، ولعل ذلك ما دفع مجلة (فصول) إلى إصدار عدد خاص حول (قضايا المصطلح النقدى) عام ١٩٨٧، وإن كان المحتوى لم يكن على وفائه باحتواء العنوان، فى حين أن مجلة (علامات) كانت أشد إخلاصا ووفاء مع أطروحتها حول الموضوع نفسه بعد حوالى ست سنهات، هذا فى الوقت الذى لم تهدأ فيه محاولات أخرى يصعب

حصرها، بدءا بـ (مجدى وهبه) و (كامل المهندس)، ومرورا بترجمة (عبد الواحد لؤلؤة) لـ (موسوعة المصطلح النقدى) لـ (ليليان فرست) وآخرين، حتى كان (قاموس اللسانيات – عبد السلام المسدى)، ثم دراسة (مقدمة فى علم المصطلح – على القاسمى)، و (الأسس اللغوية لعلم المصطلح – محمود فهمى حجازى)، و (المنهجية العامة لترجمة المصطلحات، والمصطلحات اللغوية الحديثة – محمد رشاد الحمزاوى)، و (المنهج والمصطلح – الشمعة خلدون)، وغيرها الكثير الذى يفوق الحصر، حتى اختتمها (محمد عنان) بـ (المصطلحات الأدبية الحديثة).

(٣)

ويمكن القول مع قليل من التحرز بأن جل هذه الدراسات على أهميتها ربما لم تهتد إلى أساس فلسفى عام كحد جامع مانع للنظرة الشمولية التى تعم قضايا المصطلح النقدى، وفى الآن ذاته تضعها على أشد خصوصياتها فى حقلها المعرفى المتخصص، بدءا من ميلاد المصطلح وانتهاء باستقراره على التواطؤ والشيوع، مثلما يؤمل أن يكون قد وقع عليه الأمر فى هذا البحث من استواء على كنه النظرية الفلسفية التى اكتملت ركائزها واحتوت بطرحها عناصر الوحدة التعريفية لتصور المصطلح النقدى، وليس ثمة فضل فى ذلك عن السابقين، بينما هو مجرد اختلاف فى زاوية الرؤية والتناول.

من ثم كان الأساس الأول الذى اتكأ عليه البحث هو المنهج الفلسفى، ويبدأ هذا المنهج بطرح النظرية العامة لعلم المصطلح واعتماد أصولها الأولى بتبنى معطيات (فوستر) العالمية، ثم ما استقر عليه الأمر لدى علمائنا الأولين، وما التقت عليه مجامع اللغة فى عالمنا العربى، وقد اشتمل ذلك، التمهيد بمداخلاته التأصيلية.

وتأتى المداخلة الأولى : راعية (مصطلح المصطلح) لتفضى إلى تصور مغاير لجل ما استقر عند الدارسين السابقين، خاصة فيما أسلمنا إلى أن المصطلح يربأ بنفسه عن الاعتباطية، وأن ما ظن أنه نتاج ذلك ليس غير ضرب من تباينات التواطؤ والشيوع، وكان أشد ما خلف هذا المبحث هو الفرق البين بين الإشارة اللغوية والمصطلح برد الاعتباطية فى الأولى إلى طبيعة العلاقة بين الصوت الدال والصورة العينية حتى يأتى من خلالها التحول الدلالى، بينما يرتكز المصطلح

على طبيعة العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية التي هي منوط بها مرجعية اللغة.

أما المداخلة الثانية فكانت عنايتها بـ (جدوى المصطلح) لندرك أهمية وقعه فى الخطاب النقدى، ومدى طبعه بسمت شفرى خاص، يحتوى الحد الجامع المانع لوحدة التعريف، ثم يرتكز الحقيقة العلمية فى تصور أشد كثافة لطالما يسعى إليه النص فى تحقيق مطمحه البلاغى، ثم يبدو إلى أى مدى كان المصطلح أداة النظرية فى طرح فروضاتها، حتى يكاد يرقى لأن يكون مثيرا متميزا لتفجرها، وكأنه صار الفرض وتجليه فى آن واحد، وتبقى له حرمته التى تحفظ للنص سياقه المعرفى، أياما بلغت درجة تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب.

ونقع فى المداخلة الثالثة على (أسس الاصطلاح)، وعندها تبلغ مصداقية النظرية العامة لعلم المصطلح أقصاها، وتصبح الدستور المعيارى الأول الذى يحكم آلية الوضع، ومع قليل من المثابرة سوف نكتشف أن الأمر يتطلب قدرا ميسورا من الاصطفاء الجمالى والإيقاعى والذوق المدرب إزاء اختيار الصوت الدال، ومن خلال الإدراك الذهنى الفائق لأبعاد شتات الإيحاء يأتى احتواء التصور ضمن منظومة مرجعية التراث، ثم نتدرج إلى الاشتقاق العام، فالقياس، ثم الترجمة، ويدنو عنها التعريب، ثم الاقتراض، وفى النهاية يقع أمر النحت بماله وما عليه.

(٤)

ثم يأتى المدخل متفردا بطرح (نظرية المصطلح النقدى)، وهى وإن جاءت متواصلة مع النظرية العامة للمصطلح من قبيل الاتساق؛ فهى تعنى بحقل معرفى متخصص، وتأتى على بكارتها وتفردها وصرامتها فى طرح فلسفى فريد، يؤكد هوية فلسفة العملية النقدية باعتمادها فك الدوال عن المدلولات، ويندرج حصرها المنطقى فى أن هذه العملية تتم من خلال سلطة معرفية يدفعنا إليها النص المدفوع هو الآخر بسلطة أخرى تتصل بالأولى على فلك الدائرة الفكرية المجردة، وتنزع هذه السلطة إلى احتواء خطاب؛ يعتمد شفرة للتواصل؛ لا تكتمل إلا على مشارف المصطلح، باعتباره المعيار الأمثل لاشتمال الوحدة المعرفية المتداولة، فيحقق بغية السلطة فى منطقة التصور المصطلحى، وفى الانتماء إلى حقل دلالى تنشط فيه جذور فعالية هذه الشفرة؛ تتجلى فعالية الصوت الدال، ثم إن هذه السلطة فى

نزوعها إلى إعمال ثقافات مختلفة تعوزها آلية الترجمة وما يستتبعها من اعتماد لأسس آلية الوضع، وحتى إذا ما وقع لها تفاعلها مع الذاتى والجمالى بتعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب، وبتمثلها شفرة مصطلحية جدلية لتباينات التواطؤ والشيوع، الزمانية والمكانية، والحضارية؛ تقع فى أسر الغربة والاغتراب.

من ثم فإن النظرية تشمل أصولا ثلاثة هى الأصل المعرفى والأصل اللغوى والأصل الجدلى، ثم تفرغ هذه الأصول محتواها فى عناصر التصور لمصطلح المصطلح كما وقعت فى النظرية العامة لعلم المصطلح، ويمكن حصرها فى ركائز أربع، الأولى هى آلية الوضع، والثانية هى التصور، والثالثة هى الصوت الدال، والرابعة هى التواطؤ والشيوع. وهنا تأتى عناية الأصل المعرفى بقضايا آلية الوضع والتصور، بينما يعنى الأصل اللغوى بقضايا الصوت الدال، أما الأصل الجدلى فهو يعنى بقضايا التواطؤ والشيوع، على أن يبقى ذلك الفصل فصلا صوريا؛ ما دامت هذه القضايا تتمتع بحقها المشروع فى الخضوع لكل هذه الأصول، وتبقى الحقيقة كما هى دائما مسألة نسبية.

ذلك على وجه الخصوص ما جعل المدخل متفردا بالطرح النظرى حتى تم إفساح المجال لفصول أربعة يعمل فيها المنحى التطبيقى لتأكيد هوية النظرية؛ أو نقضها كلا من معطياتها على حدة.

(٥)

فى الفصل الأول جاءت قضايا (الترجمة بين الحرفية والمعرفية) شاملة آلية الوضع وراعية أسس الاصطلاح التى تقع فى معية الأصل المعرفى فى منحاه الشمولى، لتتألق أولا قضية (الاضطراب المصطلحى فى المنبع)، التى هى بالرغم من تجاوزها حدود الترجمة إلا أنها لا تتجاوز حدود المترجم فى ضرورة استيعابه للسلطة المعرفية فى الحقل المتخصص للنقد الأدبى، وتتجلى هذه القضايا كقضايا عالمية لا يفلت منها إلا من أمن فطر التصدع أثناء النقل، ولكن هيهات؛ ما دام المصطلح لما يزل شفرة علمية فى المقام الأول تخضع للترجمة الحرفية، ولما يزل المترجم على رعايته لذلك، وتتأكد فرضية هذا الاضطراب من خلال مصطلحات : (العلامة Sign)، و(الإشارة Signal)، و(المؤشر Index) و (الأيقونة Icon)، و (الرمز Symbol)، و (الشفرة Cipher).

وثانيا تجئ قضية (أصل الترجمة أصل الوضع) طارحة المعيارية المثلى لتقنين المقابل العربى للصوت الدال الأجنبى، بعد ما أخفقت الترجمة الحرفية فى تحقيق اعتماد أسس الاصطلاح متواصلا مع الأصل المعرفى، وتأكيدا على مشروعية المترجم كشارع أول شأنه شأن الواضع الأول، ولعل ذلك ما تجلى فى مصطلحات : (صويت Phoneme)، و (معنم Morpheme)، و (تقنية Technique)، و (ظواهرية Phenomenology)، و (محايثة Immanence)، و(تجانسية Isotopie)، و (أيديولوجيم Ideologeme)٠

وثالثا تأتى قضية (الحرفية وإغفال الحقل الدلالى) حيث تنشأ خصوصية معرفية من جراء النقل إلى العربية تعتمد فى المقام الأول أساس الاصطلاح الذى ينطلق من أولوية الأصل التراثى وضرورة الحفاظ على ما ثبت واستقر وشاع، فتتداخل معه تصورات محدثة لتلك الأصوات الدالة الأولى فتحدث قدرا من الاضطراب، فى استطاعتنا تجنبه حال وعى المترجم المعرفى وتبيان الخلط الواقع فى الحقول الدلالية أو (حقول المعنى) على وجه الخصوص، كما وقع الأمر فى الحقل الدلالى الذى يشمل (التجربة Experience)، و(الموضوع Subjectmatter)، و (المضمون Content)، و (المعنى Meaning)٠

ورابعا تاتى تواصلا مع القضية السابقة قضية (الخلط فيما يستوجب الفصل) طارحة نصب أعينها أهمية مراعاة مرجعية التراث إزاء الأصوات الدالة العربية المقابلة تفاديا للاضطراب المتراكب بين المستحدث والموروث، مثلما وقع الأمر فى الخلط فى الترجمة بين التفسير والتأويل فى مقابل Hermeneutics، على ما بينهما من تباين٠

(٦)

فى الفصل الثانى يكون التواصل مع تفعيل الأصل المعرفى ممتدا إلى احتواء قضايا التصور التى تجلت فى معية الفكر البشرى، بدءا من إرهاصات التوجه الفلسفى وانتهاء بآخر ما يقع على الفصل الصورى الذى لا تحده حدود؛ ما دامت الدنيا؛ وما دمنا على أرجائها نحيا، وذلك ما أفضت به أطروحات (المدارس والمذاهب الأدبية والنظريات النقدية) من خلال قضيتين، تقع الأولى على (الجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفاعلية الزمن) وهى تعنى بمنحى التصور الإبداعى فى

توجهه الأصولى ثم ما ارتقى به إلى فلك المجرد الذى يتجاوز الأصل وحدود الزمن بفعالية الفلسفة المطلقة ليبلغ قدر التجلى فى واقعنا المعاصر، وهو ما يشمل مصطلحات : (الكلاسية Classicism)، و(الرومانسية Romanticism)، و(الواقعية Realism)، و(الطبيعية Naturalism)، و(الرمزية Symbolism)، و(التعبيرية Expressionism)، و(الدادية Dadeism)، و(السريالية Surrealsim)، و(الوجودية Existentialism)، و(الواقعية الاشتراكية Socialist Realism).

أما القضية الثانية فتشمل أبعاد التصورات فى تقنية التوجه النقدى المعاصر، وتنهض على محاولات الفصل بين الأصول الفلسفية للتصورات بعد ما بلغت حدا من التداخل والتماهى أهدر الكثير من فاقد التوجه العلمى والزمنى والموضوعى، وذلك ما استظلته مظلة (مداخلات النقد الجديدة) واشتملت مصطلحات : (الأسلوبية Stylistics)، و(النقد الجديد New criticism)، و(الشكلية Formalism)، و(الأدبية Literariness)، و(الشعرية Poetics)، و(البنيوية Structuralism)، و(العلاماتية Semiotics)، و(التناصية Intertextuality)، و(التفكيكية Deconestruction).

(٧)

ويجئ الفصل الثالث على وفائه برعاية الأصل اللغوى شاملا قضايا الصوت الدال فى أطروحة (اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة) حيث نقع على أشد خصوصيات المصطلح النقدى الموصولة بشائكية العلاقة بين الإشارة اللغوية والمصطلح، ومدى تمتعها بمعطيات حقل معرفى واحد متخصص، تحكمه اللغة بكل أحوالها المعيارية، على إطلاق دلالتها؛ أو بشدة تخصصها الدلالى، لتأتى القضية الأولى (اللفظ بين درجة الصفر والتخصص الدلالى) حاملة فى جعبتها مثيرات اضطراب الأصوات الدالة حال اشتراكها فى تنميط الإشارة اللغوية والمصطلح معا، لتنطلق فى الأولى إلى درجة الصفر بتفعيل الدلالة المطلقة، بينما فى المصطلح تقع فى أسر الانحسار الدلالى على قمة التخصص بإعمال دلالة واحدة محددة، والتجسيد الفعال لذلك هو صوت دال واحد يعمل فى المجالين، مثلما وقع لمصطلحات : (العمل Work)، و (النص Text)، و(اللغة Language)،

و(الخطـــاب Discourse)، و (الكـــلام Parole)، و(الكتابـــة Writerly)، و (القــــراءة Readerly).

ثم تأتى فعالية تأثير ظاهرة (الاشتراك اللفظى) و (الترادف) على وجـهتين، تشتمل الوجهة الأولى التصور، وترعاها قضية (المشترك اللفظى وتباين التصـــور)، ويتجلى فيها التداخل المصطلحى بين التصورات، وكذلك تعدد التصور لصـــوت دال أوحد، مثلما يأتى فى مصطلحات (الشعرية Poetics، والشاعرية Potic) و (الدرامـــا Drama).

أما الوجهة الثانية فتشمل الصوت الدال وتتبناها قضية (اختلاف الصــــوت الدال على تصور أوحد)، وتأتى على النقيض من سابقتها فى الوقت الذى تتكئ فيـــه على أساسها الفلسفى ذاته، وتنهض على مصطلحـــات : (العلاماتيـــة Semiotics)، و(التداولية Pragmatics)، و (البراجماتيـــة Pragmatism)، و(الانحـــراف Deviation)، و(رؤية العالم Weltanschauung).

وفى حصر لاضطراب الأصوات الدالة فى الحقل الدلالى الواحـــد تشـــمل قضية (ضبابية المصطلح فى الحقل الدلالـــى) مصطلحـــات : (الروايـــة Novel)، و(القصة Story)، و(القصة القصيرة Short story)، و(الأقصوصة Novella).

(٨)

ثم يقع الفصل الرابع فى حوزة (المعترك البيئى والثقافى) مؤكـــدا فعاليـــة الأصل الجدلى، وحاضنا قضايا التواطؤ والشـــيوع علـــى اختـــلاف تبديـــها وفـــق أطروحة تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب، لتشمل قضية (المصطلح بيـــن التبعيـــة والعصرية) ما يقع من تباينات للجماعات حول التواطؤ والشيوع بما يفضـــى إلـــى تعددية التصورات التى تعمل كلها فى المجال المصطلحى، نتيجـــة اتســـاع الـــهوة الزمانية والمكانية والحضارية، وفى غياب مرجعية موحدة للتصور، كما بـــدا فـــى مصطلحات : (الأسطورة Myth)، و(المفارقة Irony)، و(سياق الموقـف Context of situation).

بينما تتبنى قضية (المصطلح بين الرفض والقبول) ما يجنيه التصور مـــن جراء الموقف الأيديولوجى للتواطؤ بالرفض أو القبول، شـــاملة أيضـــا فروضـــات التباين وفق درجة إتساع الهوة الحضارية وحالة معية الذاتية القومية لـــلأدب فـــى

تعانقها مع علمية النقد، مثلما وقع لمصطلحات : (الحداثـــة Modernity، والحداثيــة Modernism)، و (قصيدة النثر The Prose Poen)٠

أما القضية الثالثة فهى تعنى بـــ (غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم وبيئـــة الاغتراب) حيث تتجلى الغربة الناجمة عن ذاتية الشارع فى الوضـــع دون اســـتواء أمر التواطؤ والشيوع، لأن المصطلح لما يزل فى طريقه إلى معترك التداول، مثلمـــا كان لمصطلحات : (البياض الدلالى Semantic whiter)، و (أنا فـــورا Anaphora)، و (الانصباب Poureness)، و(المولد Matrix)، و(بيوريتانى Puritan)٠

وقد تنشأ الغربة نتيجة حراك المصطلح بين الحقـــول المعرفيـــة المختلفـــة فتصبح غربته اغترابا بالرغم من استقراره وتجليه فى حقوله المعرفية الأولى، مثـــل مصطلحات : (الطوطمية Totemism)، و(النرفانـــا Nirvana)، و(الكلبيـــة Cynism)، و(الأثر التغريبى + Verfremdungs effekt)، و(الكيوتيكا Chaotics)٠

(٩)

بالرغم من انصراف البحث إلى احتواء النظرية بيـــن الفـــرض النظـــرى وتحقيقه من خلال المنحى التطبيقى؛ فإن ذلك لم يحل بين اتباع منهج محـــدد حـــال استقراء وعرض وتأصيل أى مصطلح من المصطلحات، وأيا ما كـــانت القضيـــة الواقع فيها، حتى جاء ذلك المنهج معنيا بالاستقراء التاريخى الأصولى، ثم البحـــث عن الأساس الفلسفى للتصور ومعيارية الصوت الـــدال، ثـــم مـــدى الاضطـــراب الظواهرى فى الحقل المعرفى المتخصص حسب كل قضية علـــى حـــدة، إلـــى ألا ينتهى الأمر دون الوقوف على حدود مايمكن أن يستقر عليه المصطلح، ولعل ذلـــك كان هدفا أسمى؛ وإن بدا وكأنه عرض، ولكنه كان نتيجة جوهرية من نتائج البحـــث التى تمثلت تحقيق مصداقية فروضات النظرية فى منحاها التطبيقى٠

(١٠)

وبعد، فهذه الأطروحة البحثية لم يكن لها منى سوى ماخلته إخلاصا لفكـــرة قامرت على حمل أمانتها، أيا ما بلغت درجته؛ فإن ما وقع فيها من ذلك قد يشفع لـــه نبل المحاولة، بينما ما أينع منها هو فيض صفو لذهن قارئ واع مستنير .. ثم يبقـــى

د . عزت جاد
كلية الآداب - جامعة حلوان

مداخلات تأصيلية

١- مصطلح المصطلح
٢- جدوى المصطلح
٣- أسس المصطلح

مصطلح المصطلح

درجت طبيعة المواضعة اللغوية فى عرف (دى سوسير) على علاقة (اعتباطية) بين (الدال) و (المدلول)، لم تكن لتعتمد فعاليتها إلا من خلال اعتبار (الكلمة) وحدة واحدة[١]، وهو فى ذلك يتكئ على قرينة أن (الكائن الحى الناطق) تختلف الإشارة إليه من لغة إلى أخرى دون تغير الكائن نفسه، ففى الإنجليزية (Man)، وفى العربية إنسان ... وهكذا، وهى مواضعة (اعتباطية) كان جائزا أن تستبدل بإشارات أخرى[٢].

غير أن (رولان بارت) لم يقنع بذلك[٣]، وفى محاولة لتفادى الالتباس الناشئ عن عموم (الاعتباطية) الذى يطيح بما تتسم به اللغة من (مرجعية)، نجده يفصل بين (اللفظ ووجوده العينى) و(اللفظ وصورته الذهنية)، حيث تقع الحاجة فى العلاقة الثانية إلى التدريب الجماعى، الذى يتحقق من خلاله التواطؤ، بما يتفق مع مقولة الإمام (الغزالى) فى تعريفه للكلمة بأنها (صوت دال بتواطؤ) [٤].

فالمواضعة إذا كانت اعتباطية، فى إشارة اللفظ الأولى إلى وجوده العينى، تختلف عما إذا وقعت هذه الاعتباطية بين الصوت الدال وصورته الذهنية، والتى نفاها (بارت)، أما أن تحظى (الإشارة اللغوية) بقدر من الشيوع فهى مواضعة اجتماعية تتطلب نشاطا ذهنيا اجتماعيا، تلتقى عليه الذاكرة العظمى، ويتحتم معه التواطؤ على هذه الإشارة كدال لفظى جماعى تكون له فاعلية الدلالة نفسها عند الواضع الأول.

فنحن إذن إزاء المواضعة بين قطبى (الاعتباطية) و (التواطؤ) فى مخاتلة بين الجذب والتنافر، فإذا أسلمنا بطلاقة (الاعتباطية) جاز أن يكون الصوت (الدال) مجردا من المعيارية أولا، ومن المنطق الفكرى فى السلوك البشرى الذى يحكم

مرجعية اللغة ثانيا، ويعنى بالأولى اتكاء الصوت على أصول ثابتة، كأن تكون وحدات (الصويت Phoneme) أو مصادر الاشتقاق، وتعنى بالثانية الذاكرة العظمى التى تحكم سلوك الجماعة فى وضع أصول الأشياء. فهل من أسمى (الكائن الحى الناطق) فى العربية إنسانا؛ كان الأساسى الذى انطلق منه الصوت متكئا على (حروف) اللغة المعروفة (الألف المهموزة والنون والسين ... الخ)، وهل كانت مادة الكلمة متداولة فى الضمير الجمعى بمفهوم محدد، كأن يكون متعارف على مدلول كلمة (إنس) مثلا؟! أم أنها كانت مجرد أصوات غير مقعدة، أو قعدت وغلب التقعيد عن المدلول وحسب؟!

إن الإجابة عن هذه التساؤلات إنما تعنى بها العلاقة بين الصوت (الدال) والصورة الذهنية، ومع ذلك يبقى اللفظ مجرد صوت، اعتباطيا كان، أو غير اعتباطى؛ مالم يقره التواطؤ الجماعى وتتحقق له الدلالة من خلال الذاكرة الجمعية.

وإذا كانت المواضعة غير اعتباطية فى إشارة الدال إلى المدلول؛ فإن ذلك يستوجب لكل لفظ علة، وهو مالم يتوفر فى جل الأسماء، وفى كل أسماء الأعلام على إطلاقها، فالأب - إذا جاز لنا اعتباره واضعا أولا - يسمى ابنه اسما (لفظا دالا) له صورته الذهنية التى قد لا تمت بأدنى صلة لصورته العينية، فهذا (زكى)، وهذه (جميلة) تتقيد بهما الصورة العينية إلى أقصى درجة من السمات والخصائص الفردية، فى حين تتسع الصورة الذهنية على النقيض تماما من الاسم، حيث تبلغ الاعتباطية درجة الاعتباط التام فى اللفظ (فى تقسيم دى سوسير)، وبين الصوت وصورته العينية (فى استدراك رولان بارت).

وفى لفظ (حرب) نجد أن العلاقة بين الصوت والصورة الذهنية قد حفظت لنا مرجعية اللغة بما التقت عليه الذاكرة الجمعية من كونها "نقيض السلم، وأصلها الصفة كأنها مقاتلة حرب"(٥)، وهى صراع بين قوتين، كانت صورتها العينية فى الماضى (مثلا) السيوف والخيول والدروع والمنجنيق ... إلخ، ولولا كانت الاعتباطية فى العلاقة بين (الصوت) والشئ أو (الصورة العينية) ما تحولت الدلالة أو تغيرت لتطلق على صورة عينية أخرى هى حلبة الصراع الذى يعتمد على الطائرة المقاتلة والدبابة والصاروخ ... إلخ.

فالقول باعتباطية الإشارة بين الدال والمدلول فى (سميولوجية) دى سوسير قابل للجدل الطويل الذى لا ينقطع إلا بانقطاع الاعتباطية عن علاقة الصوت

بالصورة الذهنية التى تحفظ مرجعية النص، كما يقول (رولان بارت)٠ ذلــك فــى الوقت الذى تتمتع فيه العلاقة بين الصوت وصورته العينية بنسبية الاعتباطية مــن درجة الصفر إلى درجة الاعتباط التام٠

ولعل ثبات دلالة دوال مثل (الغول) و(العنقاء) باعتبارها إشارات لغويــة، إنما يرجع بالدرجة الأولى إلى وصول الاعتباطية فيها إلى درجــة الصفــر نظــرا لغياب الصورة العينية للدال، تلك التى حفظها التواطؤ من خلال مرجعيــة الكلمــة المنوط بها العلاقة بين الصوت والصورة الذهنية، شأنها فى ذلــك شــأن أصــوات بعض الطيور مثل (شقشقة العصافير)، وإن اعتمدت وضعيتها هنــا علــى دلالــة الصورة العينية دون أدنى أعتباط، لتبقى مرجعيتها اللغوية قيد هــذه الدرجــة فــى علاقة الصوت الدال بالصورة الذهنية، والتى تتسق فى هــذه الحالــة مــع علاقــة الصوت الدال بالصورة العينية٠

ولعل اعتباطية العلاقة أيضا بين (الصوت) وصورته العينيــة هــى التــى أحدثت التحول الدلالى كما يقول الغذامى[٦] - فى لفظ (قــهوة) الــذى كــان فــى الجاهلية يعنى (الخمر) لأنها تقهى عن الطعام؛ ليدل الآن على المشــروب الحــلال المعروف٠ فلو لم يكن للصوت نصيبه من الاعتباطية فى الوضــع لمــا تحولــت الدلالة من المواطأة الأولى إلى المواطأة الثانية، ثم هو يعمل بدلالته الأخيرة فقط٠

من ثم كانت اعتباطية الإشارة هى مطية التحــول الدلالــى فــى اللغــة، "فالتحول الدلالى ليس إلا ضربا من العقلنة فى باطن منظومــة أساســها ومنطلقــها الاعتباط المحض"[٦]٠

والتحول الدلالى حقيقة جوهرية فى اللغة تخضع لمبدأ (الحاجــة)، وهــو نفس الأصل الذى يحكم وضعية اللغة، ووضعية الاصطلاح عموما، فأصحاب كــل علم وكل صناعة فى حاجة إلى ألفاظ يختصون بها، تحكم مساراتهم الفكرية، وتقنــن خطابهم على نسق مقتصد، يعلى من حتمية اللغة باعتبارها وعاء للفكــر، "ولــهذه الحقيقة وزن معرفى بما أنها تربط الفكر باللغة من حيث هو يعلق العلم على أدواتــه الإبلاغية، كما أن لهذا القانون انعكاسا مباشرا على الرابطة العضوية المعقودة بيــن العقل البشرى والمعرفة الكونية"[٧] .

وقد نقع بذلك على جوهر الاصطلاح، فهل يعنى هذا أن (المصطلح)(إشارة لغويــة)، يتمتع بما تتمتع به من مرجعية وتحول دلالى، أم أن هنــاك نســقا خاصــا يحكــم وضعية الاصطلاح على الاصطلاح؟! ونلتمس عند (المسدى) التساؤل نفســه فــى

سياق بحثه عن مصطلح للمصطلح حين يقول : "فإذا كانت الألفاظ فى اللغة صورة للمواضعة الجماعية فإن المصطلح العلمى فى سياق نفس النظام اللغوى يصبح مواضعة مضاعفة إذ يتحول إلى اصطلاح فى صلب الاصطلاح، فهو إذن نظام إبلاغى مزروع فى حنايا النظام التواصلى الأول، هو بصورة أخرى علامات مشتقة من جهاز علامى أوسع منه كما وأضيق دقة"[٨] .

ويبدو أن الأصل الذى بنى عليه (المسدى) مفهومه قد بلغ من اليقين ما جعله أمامنا بهذه البساطة، بيد أننا لو أوغلنا درجة أكثر عمقا فى هذا الأصل لوجدنا أن القواعد بحاجة إلى التوطيد قبل رفعها.

إن (الإشارة اللغوية) ما هى إلا نتاج لتواطؤ الذاكرة الجمعية على (مدلول) لـ (دال) اعتباطى العلاقة - غالبا - مع صورته العينية، والمصطلح العلمى أو الأدبى ما هو إلا مصطلح على مصطلح، التقت فيه أيضا الذاكرة العظمى - فى كل حقل معرفى - على مدلوله ودلالته، غير أنه حقيقة مجردة، يفترض فيه انعدام فعالية العلاقة بين الصوت وصورته العينية، مع تمتعه بفاعلية الصورة الذهنية، ومن ثم يستوجب عنصر المرجعية اللغوية كما هو شأن الإشارة اللغوية (المصطلح الأول)، كما يستوجب أيضا عدمية الاعتباطية، الأمر الذى يدخله فى فلك ثابت غير متحول، ويخرجه فى الوقت نفسه من فلك الجهاز اللغوى الإشارى، ليضعنا فى مشادة غير منقطعة من القضايا، خاصة إذا كان هذا المصطلح يتمتع بحقه الإرثى فى جذوره المقتطع منها، كما هو الحال مع مصطلح (الأسطورة)، الذى يتمتع بصورة عينية لإشارته اللغوية تتمثل فى الطقوس والشعائر الدينية الأولى، وإذابه يدخل فى سلسلة من الانسلاخ اللغوى تنسلخ معها المفاهيم المرجعية - تبعا للتواطؤ والشيوع - فى أطوار مختلفة من حياة المصطلح (كما سيأتى بعد).

من هنا تأتى الحاجة إلى مفهوم محدد للمصطلح يراعى قوانين البيئة المقتطع منها والداخل عليها، كما يستوجب الأمر الفصل بين مصطلح يحيا بيننا مع إدراك مداخلاته وشائكيته ومحاولات تنقيته، وما استحدثه العلم من أصول معيارية لوضع مصطلح جديد.

وانطلاقا من الأصل، يجدر الفصل بين الإشارة اللغوية أو الكلمة والمصطلح، فإذا كان اللفظ يعنى الصوت المنطوق؛ فإن الكلمة تعنى اللفظ الدال على معنى[٩]، وهى أكثر تحديدا عند (فلبر Felber) "رمز لغوى يتألف من صيغة الكلمة [الصوت الدال] ومضمون الكلمة [المدلول] تضمها وحدة لا تنفصم [ثبات

منهج الإرسال الدلالي بين الصوت وصورته الذهنية" [10]، ثم يؤكد (فلبر) على خاصية الاعتباطية في وضعية الإشارة، والتي تتحقق من خلالها ظاهرة الترادف، والمرونة الدلالية في سياقات مختلفة فيقول : "وقد تتسم معاني الكلمة بالتعدد أي بظلال مختلفة للمعاني. ولابد أن يتوافر للكلمة قدر كبير من المرونة حتى تلبي كل حاجات التواصل في اللغة المشتركة، بيد أن المعنى المحدد إنما يثبته السياق أي أن عماد الكلمة سياقها" [11]، وهو أمر طبيعي بالنسبة لإشارة اعتباطية في علاقة صوتها الدال بصورتها العينية، لها أكثر من مرادف في مرجعية اللغة، وبالتالي لا يمكن الفصل بين مدلول وآخر إلا من خلال السياق الذي يوجه منهج الإرسال الدلالي، حيث يتأرجح بين الحتمية وطلاقة الدلالة؛ وفقا لدرجة الاعتباطية في الإشارة؛ ووفق وضعها في السياق؛ لا بصفتها إشارة منفردة، فـ (المطر) إشارة لغوية مفردة تحكمها العلاقة بين (الصوت المنطوق) وقطرات الماء الساقطة من السحب، و(الأبيض) إشارة لغوية مفردة تحكمها العلاقة بين (الصوت) وذلك اللون الذي تواطأ الناس عليه، غيرأن (المطر الأبيض) علاقة أخرى تختلف إلى حد كبير عن الإشارتين السابقتين في وضعيتهما الانفرادية، وهذه العلاقة تنشأ عنها علاقة أخرى إذا ما سقط هذا (المطر الأبيض) من (جسد الحلم) أو من (شجر الأحزان).

فالكلمة تتمتع بلغة عامة ذات دلالة عامة تختلف في تقييد مدلولاتها (تصوراتها) بالصوت الدال عن المصطلح الذي يتمتع بلغة خاصة ذات دلالة خاصة محددة وواضحة، يرتبط فيه الصوت الدال بالتصور [12]، لذا يقول عنه (فلبر) إنه "رمز لغوي يتألف من الشكل الخارجي والتصور (وهو معنى من المعاني يتميز عن المعاني الأخرى داخل نظام من التصورات" [13] .

وقد نفهم من اصطلاح (فلبر) - الذي عابه استخدام مصطلح (رمز لغوي) بما قد يدخلنا في المرجعية والتعسفية للعلاقة الرمزية عند (سوسير) [14] - أنه وضع المفهوم في منطقة التواطؤ التي أقرتها الذاكرة الجمعية بعد رحلة من التحول الدلالي نتج عنها مجموعة من المترادفات، ليقصينا تماما عن العلاقة بين (الدال) وصورته العينية حيث المنطقة التي تشهد فعالية الاعتباطية، الأمر الذي يجعلنا نفترض ثبات (المدلول) أياما كان وضع (اللفظ) في جهاز اللغة، ذلك لأن (المدلول) يخص تصورا واحدا بين مجموعة من التصورات يؤكد (فلبر) على الفصل بينها حتى يتمتع المصطلح بالمحدودية.

فـ (النص) ظل يعمل كإشارة لغوية ردحا طويلا من الزمن حتى حدثت ثورة علم اللسانيات Linguistics التى أطاحت بكثير من المفاهيم، وأحلت محلها من خلال النقد ما بعد البنيوى – عند (بارت) و (لوتمان) خاصة – الكثير من التوجهات النقدية التى تفرق بين (العمل) و (النص)، لتضفى مفهوما جديدا على (النص)، وتخرجه من الإشارة اللغوية إلى دائرة المصطلح التى استجلت تصورا واحدا محددا تم التواطؤ عليه من بين تصورات أخرى[١٥]، ومع ذلك سوف يظل استخدامه فى الحقل المنتزع منه، والمنزرع فيه، على ما هو عليه من مراوغة بين الإشارة اللغوية والمصطلح؛ ما دامت الدائرة العرفية الاصطلاحية أضيق من الدائرة العرفية للإشارة اللغوية.

بيد أن هذه الدائرة تكون أكثر اتساعاً، وعلى النقيض، إذا كان المصطلح (اسم علم)، كما يقول (تمام حسان)، غير أنه يؤكد على وحدة مدلول المصطلح فى الوقت الذى يتعدد فيه مدلول اسم العلم، "فالمحمدون كثيرون فى هذا العالم، ولكن مدلول النفس لا يتعدد، وكذلك الهيولى والماهية وهلم جرا ... ولو سمح للاصطلاح أن يستخدم استخدام اسم العلم ... لتعطل النشاط العلمى وعمت الفوضى كل فروع المعرفة، ولتخبطت الأفهام فى تحديد المقصود بكل اصطلاح فنى؛ وأول شروط النشاط العلمى الوضوح والدقة"[١٦].

والواقع أن الاسم العلم له خصوصيته حتى فى وضعه كإشارة لغوية – كما سبقت الإشارة – ولكن صاحب (الأصول) يحاول أن يرتقى بمفهوم المصطلح إلى درجة الدلالة العددية، فدلالة الرقم واحد فى حقل العدد تصل إلى أرقى حالات التجريد ولا يحتمل أن تعنى اثنين، أو ثلاثة، ذلك حين يقرر أن "مدلول النفس لا يتعدد"، وهذا ما يسعى المصطلح إلى تحقيقه، ولكن هيهات أن تسعفه الوسيلة، والمقصود بالنفس هنا، النفس الإنسانية التى يكفيها فى تفردها بصمة الإنسان، فهل يمكن أن يصل المصطلح (العلمى أو الأدبى) – لأن الثانى غايته تجريدية علمية أيضا – إلى هذه الدرجة من النقاء؟

وعلى الرغم من ذلك، فإننا نجد من يتوسل بالخصائص ليطرح مفهوما فى ظاهره الخصوص، وفى باطنه العموم، فيقول : "لكل مصطلح شكل Form ومفهوم Concept وميدان أو حقل Subject field. أما الشكل فهو اللفظ أو الألفاظ اللغوية التى تحمل المفهوم ... وأما المفهوم فهو الصورة الذهنية التى يشير إليها المصطلح، سواء أكانت صورة لمدلول حسى أو عقلى. ويشترط فى المفهوم الاصطلاحى أن

يكون محددا واضح المعالم، وأن تكون دلالة الشكل الاصطلاحى عليه دلالة إشارية عرفية ... وأما ميدان أى مصطلح فهو مجال النشاط الذى يستخدم فيه. ويختلف مفهوم المصطلح الواحد باختلاف المجالات التى يستعمل فيها"[١٧]. فإذا ما كان الشكل هو الألفاظ اللغوية التى تحمل المفهوم؛ فإن ذلك أيضا لا يمنع أن تدخل معه مفاهيم أخرى غير مصطلحية تحملها هذه الألفاظ، وكون المفهوم صورة ذهنية حسية أو معنوية؛ فإنه لا يمنع التداخل بين التصورات المختلفة للفظ الواحد، كما أن كل دلالات المترادفات للفظ الواحد عرفية أيضا، أما أن تتحول دلالة المصطلح باختلاف المجالات المستعمل فيها – إطلاقا – فذلك تصدع فى المفهوم يفتح الباب على مصراعيه أمام العديد من القضايا التى قد تفقد المصطلح هويته؛ ومعها شفرة النص الموثقة التى تحكم النهج العلمى فى الخطاب؛ وتحول اللغة المصطلحية من مستوى المصطلحات إلى مستوى الكلمات (التى يحكمها السياق) وفق ما أشار إليه (فلبر).

إن مصطلح (فلاش باك) حينما يأتى من مجال السينما إلى مجال النقد الأدبى، وهو حقل معرفى ودلالى يختلف إلى حد كبير عن الحقل الأول، إنما تتحدد هويته كمصطلح بما شاع والتقت عليه الذاكرة العظمى من تصور محدد يحتم عليه الفاعلية بالدلالة نفسها فى الحقل الجديد. أما مصطلح (الانحراف) والذى يعمل فى مجالات مختلفة، منها (النحوى)، و(اللغوى)، و(الأسلوبى)، و(البلاغى)، فإنه لابد وأن يحتفظ من خلال صورته الذهنية على دلالة ثابتة للتصور، وتتحدد هويته فى كل مجال من خلال الإضافة، كأن نقول : الانحراف النحوى، أو الانحراف الأسلوبى، ... إلخ، وفى الآن ذاته يجدر مراعاة الاختلاف بينه وبين ما يتداخل من تصورات مصطلحات الحقل المعرفى الجديد دلاليا مثل العدول، والالتفات، ... الخ.

وعلى حد تعبيره يطرح (محمود فهمى حجازى) أفضل تعريف أوربى للمصطلح يقول : "الكلمة الاصطلاحية أو العبارة الاصطلاحية مفهوم مفرد أو عبارة مركبة استقر معناها أو بالأحرى استخدامها وحدد فى وضوح، هو تعبير خاص ضيق فى دلالته المتخصصة، وواضح إلى أقصى درجة ممكنة، وله ما يقابله فى اللغات الأخرى ويرد دائما فى سياق النظام الخاص بمصطلحات فرع محدد فيتحقق بذلك وضوحه الضرورى"[١٨]، ويعقب (حجازى) مؤكدا وجوب وضوح الدلالة واتساقها داخل الحقل الدلالى الواحد، مفرقا بذلك بين (الإشارة

اللغوية) و (المصطلح)، حيث تتمتع الأولى بالتعدد الدلالى، وفق توجه دفة السياق، بينما (المصطلح) له دلالته الثابتة المحددة مهما اختلف السياق. والمفهوم الأوربى يتفق بذلك مع ما طرحه (فلبر)، فى حين تبقى قضية (الكلمة) كإشارة لغوية حين تدخل مجال المصطلح (كمصطلح على مصطلح) قائمة، وهو ما يشير إليه (حجازى) بقوله : "أما الكلمات التى لها استخدام فى اللغة العامة ولها استخدام اصطلاحى، فإنها تدخل فى الاستخدام الاصطلاحى مجالا دلاليا جديدا، ويكون معناها ضيقا وخاصا فتكتسب فى هذا المجال الجديد دلالة اصطلاحية محددة ومباشرة"[١٩]، وهو ما أشار إليه أيضا (فلبر) بالتصور (المعنى) الذى تمت المواطأة الاصطلاحية عليه من بين العديد من التصورات.

وعلى الرغم من أن المفهوم الأوربى معنى بالمصطلح (term) كما نفهم من السياق إلا أن العبارة الاصطلاحية (Idiom) لها مفهوم مغاير تماما؛ اعتبره (عز الدين إسماعيل) وصفا لما آلت إليه عبارة "كثير رماد القدر" فى مثال (الجرجانى) على (معنى المعنى) [٢٠]، ويقول فيه (كودن Cuddon) "هو شكل من أشكال المصطلح (التعبير الاصطلاحى) والتركيب أو العبارة، وهو خاص باللغة، وغالبا ما يكون لديه معنى غير معناه النحوى أو المنطقى"[٢١].

بينما يرى (ديفيد كريستال David Crystal) فى مفهوم العبارة الاصطلاحية (Idiom) أنه "من وجهة النظر اللغوية فإن معانى الكلمات وحدها لا يمكن تلخيصها لكى تعطى معنى التعبير المصطلحى ككل متكامل. ومن وجهة النظر التركيبية لاتسمح الكلمات فى الغالب بالتغير المعتاد الذى نظهره فى السياقات المختلفة، ويشير بعض اللغويين إلى العبارات الاصطلاحية على كونها عبارة عن تعبيرات جاهزة. ويشير علم المصطلحات البديلة (Alternative terminology) إلى العبارات الاصطلاحية على أنها انتظامات معتاد عليها. وهناك نقطة قد أثارت جذب مناقشات هامة، هى المدى الذى يمكن أن تكون عليه درجات وأنواع العبارات الاصطلاحية، فبعضها يسمح بدرجة من التغير الداخلى وتكون أكثر أدبية فى معناها أكثر من الأخريات"[٢٢]، كما هو ملاحظ فى عبارة (كثير رماد القدر)، (عريض القفا)، ومنها فى الانجليزية (Dont no the cat out the back) (اكتم السر)، (To call spede aspede) (الحقائق المرة).وكلها عبارات يبدو باطنها غير ظاهرها لا تكائها على لغة مجازية تحولت بفعل الزمن وكثرة الاستخدام من اللغة المجازية إلى اللغة العادية، وفى الوقت نفسه بقى بناؤها الشكلى على ما هو عليه من

(الانحراف) اللغوى فى التركيب فأصبحت أشبه باللغة الاصطلاحية نظرا لتواطؤ الناس واصطلاحهم على (انحراف) دلالتها.

و(الكلمة الاصطلاحية) قد تحدث لبسا مع الكلمة كإشارة لغوية أيضا، فتتبعها فعالية علاقة (الصوت) بالشئ أو (الصورة العينية)؛ فتجر معها الاعتباطية، وهو ما يتنافى مع استقرار المعنى ووضوح الدلالة إذا ما جرت هذه (الاعتباطية) المعنى إلى التحول الدلالى.

غير أن ذلك لا يقلل مطلقا من شمول المفهوم وفق ماطرحه (حجازى) خاصة وأنه يقنن سمات محددة للمصطلح أهمها تحديد المعنى مفردا، وداخل جهاز اللغة، وكذلك داخل التخصص الدقيق، بل وداخل المصطلحات الخاصة بهذا التخصص الدقيق، وهو ما يعنى بـ (الحقل الدلالى الواحد) أو (الحقل المعرفى المتخصص)، وسوف نرى أهمية ذلك حين مناقشة القضايا، ذلك فضلا عن الفصل بين (الكلمة) كإشارة لغوية والمصطلح - من خلال المضمون لا الشكل - فى طلاقة الأخير فى فعاليته وارتباط التوجه الدلالى فى الأولى بالسياق.

ثم يبقى بعد ذلك لمفهوم (فلبر) لـ (التصور) - كبديل للمعنى فى المفهوم الأوربى - سمت الدقة، لأنه أهمل العلاقة الاعتباطية بين الدال والشئ العينى، لأن (التصور) ينحصر فى علاقة الدال بالصورة الذهنية بما يقينا مزلق الالتباس فى اعتباطية المصطلح إذا اتكأ على المعنى على إطلاقه، فالتصور عند أرسطو "هو إعادة بناء الشئ الموجود، الشئ الحقيقى، وفى هذا البناء يرد العقل إلى وحدة الفكر الكلية"[٢٣]، أما (كلوزمير Klausmeier) فيصفه بالبيانات المرتبة عن صفات شئ أو أكثر[٢٤]، بينما يضيق حدوده (أيزر Isoir) فيعتبره وحدة فكرية يعبر عنها مصطلح أو رمز حرفى أو أى رمز آخر[٢٥]، ومن هنا نصل إلى تجريدية التصور بما يفضى إلى تجريدية الدلالة ليكون مرده فى النهاية إلى معنى واحد محدد.

ذلك فى الوقت الذى لما يزل فيه (توفيق الزيدى) على إصراره على أن (المصطلح العلمى) ينعم بالاعتباطية فيقول : "إن الذى نريد أن ننتهى إليه هو أن العلاقة بين المتصور والرمز فى المصطلح العلمى / التقنى إنما هى علاقة اعتباطية، لذا يمكن أن يكون رمز المتصور العلمى / التقنى صورة أو كلمة أو حروفا أو أعدادا فإن استعملنا كلمة "ماء" فى الرصيد اللغوى العام، فإنها مصطلح كيماوى تتخذ الرمز الحرفى العددى : H.O [H_2O]"[٢٦].

ولو حاولنا تجريد المفاهيم؛ لوجدنا أن مـا يعتـبره (الزيـدى) مصطلحـا كيماويا ليس إلا (رسما أيقونيا) أو (مثلا) لإشارة لغوية شأنه شأن كـل المركبـات الكيماوية التى يشار إليها بأحرف أثبتت التجربة المعملية تصورهـا الأوحـد مـن خلال الحقل المعرفى المتخصص، لا من خلال التواطؤ؛ من بين تصورات عـدة، وهو لا يتطلب شيوعا؛ بل يتطلب إخبارا، من خلال سلطة معرفية تفرض نواميسـها قسرا على المجتمع، ولو كان للمصطلح هذه الصلاحية، لقضـى الأمـر واسـتوى أمره.

ولا يمكن أن نعتبره إشارة لغوية، لأنه علاقة دالة بعينية الشئ، لـم تكـن اعتباطية، بل هى مقننة الوضع من خلال التجربة المعملية التى أثبتـت أن جـزئ الماء يتكون من ذرتى أيدروجين وذرة أكسجين ليصبح (مثل) الماء، أو أيقونه هـو الصورة المطابقة لدلالة واحدة وتصور أوحد هو (يد٢ أ H_2O).

وإذا قلنا مع (الزيدى) باعتباطية المصطلح العلمى، ما بقيت علـى الأرض حقيقة علمية واحدة ثابته؛ إذا ما ابتغت مرجعيتها من سبيل المصطلح، ولم يتحـول ذلك الثبات من خلال سلطة التجارب العلمية والمعملية التى يتحقـق مـن خلالـها الإحلال والإزاحة خاصة فيما أشار إليه.

وفى الوقت الذى نتفق فيه مع (الزيدى) فى نفى الاعتباطية عن المصطلـح الأدبى[٢٧]، نجده يتفق معنا أيضا وبطريق غير مباشـر فـى نفيـها كذلـك عـن المصطلح العلمى فى سياق تأصيله له بما يتنافى مع فرضه الاعتبارى، فيقـول "إذ غاية الاصطلاح الأساسية هى المعيارية عامـة، وهـى فىموضوعنـا " التنميـط" فانغلاق المصطلح يساعد على التنميط. وهى ماعليه فعلا المصطلحـات العلميـة التقنية، إذ هى أحادية المرجع وغالبها أحادى الرمز. بل إن ذلك الانغلاق هو الـذى يضمن (عالمية) المصطلح"[٢٨]، فكيف يتسنى إذن لمصطلح مغلق، أحادى التصـور وأحادى الصوت الدال أن ينعم بالاعتباطية تلك التى يمكن أن تدخله فى فلك التحـول الدلالى وعدم الثبات المرجعى حتى يتجاوز حدود الثقافات واللغـات ويصـل إلـى عالمية الخطاب؟!

نختلف إذن – حتى الآن – على حد التعريف بين الجمع والمنـع، وقـد لا نختلف على أن للمصطلح شرطين أساسيين، كما يقول (شكرى عيـاد) و (سـامى البدراوى)، هما الشيوع، وتحديد الدلالة[٢٩]، أما حد التعريف – كما يقول المناطقـة فهو قانون "يرتكز على فصل منطقى بين هويتين تتوزع إليهما العناصر الداخلة فـى

تركيبة الحد : هما هوية الأجزاء التى تتضافر على تعريف الظاهرة تعريفا عضويا إذ تحصر معطيات البنية الذاتية. ثم هوية العناصر التى يتألف منها تعريف الظاهرة وظيفيا بحيث تقدر منزلة الأجزاء المساهمة فى تركيب الكل من حيث تحويل البنية الذاتية إلى وظيفة إنجازية"(٣٠) .

وهذا هو المغزى وراء محاولة تحديد معيارية لوضعية الاصطلاح اللغوى ثم (الاصطلاح على الاصطلاح) أو (المصطلح)، لأنه فيما يبدو - حتى الآن - أنه قد انقطعت السبل عند الهوية الأولى وحسب، بينما تبقى مسألة تحويل البنية الذاتية إلى وظيفة انجازية حجر عسرة أمام المفهوم، وعدا مفهوم (فلبر) الذى فصل بين الدال والصورة العينية، والدال والصورة الذهنية؛ حينما وضعنا فى دائرة (التصور) المنوط بها فعالية العلاقة الثانية، وإن كان هو الآخر لم يقنن مسألة صياغة المصطلح من (الإشارة اللغوية) وشرعيتها الدلالية بما فيها من نسبة اعتباطية، فإن المصطلح - عدا ذلك - لا يمكن له التمتع بدلالة تجريدية مطلقة ومحددة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، كيف يمكن الفصل وظيفيا بين (الكلمة) و (المصطلح) خاصة إذا اعتبرنا سياقا يعمل فيه (المصطلح) هو أحد السياقات التى تتغير دلالة (الكلمة) تبعا له.

وكلمة (المصطلح) فى اللغة "مصدر ميمى للفعل (أصلح) من المادة (صلح)، حددت المعجمات العربية دلالة هذه المادة بأنها (ضد الفساد). ودلت النصوص العربية على أن كلمات هذه المادة تعنى - أيضا - الاتفاق، وبين المعنيين تقارب دلالى، فإصلاح الفساد بين القوم لايتم إلا باتفاقهم"(٣١).

وهذا هو أساس (المصطلح) كوحدة لغوية من حيث الاشتقاق اللفظى لمنطقة عمل العلاقة بين الصوت وصورته الذهنية الوضعية، فى حين أن (اللفظ) فى أساسه أيضا (إشارة لغوية)، فالقول بأنه "وحدة لغوية دالة أو عبارة"(٣٢) لا يحصر حتى مجرد هوية أجزاء البنية الذاتية فى حد التعريف لأنه لا يتعدى (اللفظ) الإشارة فى جهاز اللغة. والتعريف "هو الوصف اللفظى لتصور ما يسمح بالتفريق بينه وبين تصورات أخرى داخل منظومة التصورات. وثمة صلة وثيقة بين التعريف ووضع المصطلح فى بيئته أو منظومته، فتعريف المصطلح صنو لتحديد هويته بالنسبة للمصطلحات الأخرى"(٣٣).

هذا وينسب إلى (كوكبى) (أحد لغوى مدرسة براغ ١٩٣٥) أحد التعريفات الحديثة للمصطلح يقول "المصطلح كلمة أو مجموعة كلمات من لغة متخصصة

(علمية أو تقنية ... إلخ) يوجد موروثا أو مقترضا ويستخدم للتعبير بدقة عن المفاهيم وليدل على أشياء مادية محددة"[٣٤]، ليستمر الخلط بين الكلمة والمصطلح، فضلا عن إهماله أحد ركنى المصطلح الأساسيين وهو (التواطؤ والشيوع)، ربما لافتراض التعريف أن يتسق ذلك بالضرورة مع المتوارث أو المقترض، ثم هو يغفل موقف هذه الكلمة أو الكلمات من الاعتباطية، أما ما يحسب للتعريف فهو تحديده لمنبع المصطلح؛ مالم نعتبر ذلك أمرا بدهيا تشمله بالضرورة وضعية اللغة وأسس الاصطلاح.

وأمام هذه الشبكة العلائقية المترامية الأطراف يقف (عز الدين إسماعيل) موقفا إنسانيا مشفوعا بموضوعية علمية حينما يقرر أن كلمة (Terminology) تشير فى أصلها إلى معنى دراسة الحدود boundaries، "فالمصطلح هو إذن (الحد) أو الخط المعين للحدود؛ فهو يمثل حقلا يمكن العمل فى نطاق حدوده؛ ضمانا لعدم التشتت والضياع"[٣٥] وهذه هى الحقيقة العلمية التى تضع المصطلح على قدره من الأهمية فى المفهوم والما صدق، غير أن الجانب الإنسانى يتمثل فى أن المصطلحات "شأنها شأن كل الحدود الوضعية، حتى تلك التى فحصت فحصا دقيقا تؤول إلى طبيعة اجتماعية واعتباطية بصفة أساسية؛ فهى - لذلك - ليست حدودا طبيعية أو حتمية كما نفترض أو نتوهم ..." [٣٦].

وصحيح أننا بشر، "وكل ابن آدم خطاء"، وصحيح أن "المصطلح ليس وجودا طبيعيا ... وليس امرا إلهيا ... وإنما هو نظام يصنعه الإنسان للإنسان..."[٣٧]، ولكن ليس صحيحا بأى حال من الأحوال أن يكون الخطأ هو الأساس أو مغبة الوقوع فيه هى الأصل، فالحدود الوضعية التى يضعها الإنسان هى بالتأكيد حدود واجبة، ولكن يقع الخطأ أو يتسرب من ثغرة فى صياغتها، لا من أحقية الوضع من عدمه، وإلا لما جعل الله لآدم فى علمه الأسماء أهلية لسجود الملائكة له[٣٨].

إن (عز الدين إسماعيل) يحصر إخراج المصطلح من سياج المحدودية، فى الطبيعة الاجتماعية، والاعتباطية، وهى حقيقة علمية فى شقها الأول، وقضية جدلية فى شقها الثانى، وإذا رددنا ذلك إلى الأصل الذى انطلق منه التأصيل لوجدنا أن الطبيعة الاجتماعية تنحصر فى التواطؤ والتقاء الذاكرة العظمى على تصور محدد لأحد تصورات العلاقة بين الصوت الدال وصورته الذهنية، وهذه هى لسعة النحل فى مفهوم المصطلح، فالمصطلح لن يكون مصطلحا إلا بما اصطلح الناس

عليه، فيأتى التواطؤ على تصور محدد لا يتحقق إلا بالشيوع، وهو نشاط اجتماعى مطلق ومعقد فى الوقت ذاته، قد تنشأ عنه اختلافات بين الرفض والقبول، أو التفرد والمشابهة فى حقيقة (التصور)، ولعل هذا ما يعنيه (عز الدين) بدرجة التواطؤ أو الاتفاق.

أما القضية الجدلية فمردها إلى إعمال (الاعتباطية) فى دائرة المصطلح، وإن كان ثمة قضايا نشأت عن ذلك فمردها إلى الخلط بين (المصطلح) و(الإشارة اللغوية) من ناحية، أو الخلط بين (الصوت) وصورته العينية، و(الصوت) وصورته الذهنية؛ حين تحديد الاتفاق من عدمه على تصور معين من ناحية أخرى، وذلك مثلما حدث مع مصطلح (النص) فى الحالة الأولى، ومع مصطلح (الأسطورة) فى الثانية حينما وضعت كإشارة لغوية تدل على صورة عينية تمثلت فى الطقوس والشعائر الدينية، فى تواطؤ أول، ثم كانت دلالتها على الخرافة فى تواطؤ ثان، وعلى الحكاية المرتبطة بعقيدة معينة فى تواطؤ ثالث، ثم تجريدية النص وطلاقتها الدلالية (بأسطرته) فى تواطؤ رابع ... وهكذا (كما سيأتى بعد)، ولا يمكن أن نعتبر ذلك تحولا دلاليا، لأن (اللفظ) فى آن واحد يمكن أن يدل على أحد التصورات الذهنية السابقة (كمصطلح) وليس (كإشارة لغوية).

على هذا الأساس يمكن تقبل مقولة (عز الدين) : "المصطلح إذن كحد اجتماعى عرفى ولكن فى مجال المعرفة، وهو كذلك حد غير محكم أومغلق بصورة نهائية، ولكنه يظل - فى ارتباطه بالمجال العرفى - مفتوحا ومتأثرا بما يطرأ على هذه المجال من تطور ونمو عبر الزمن أو انحسار وتراجع"[٣٩]. على أن يكون ذلك حكم وسيلة وليس حكم غاية أو نتيجة.

إن المصطلح تكمن فعاليته فى كونه تصورا أو حدا تواطأ عليه الناس وشاع من بين تصورات عدة لعلاقة الصوت الدال بالصورة الذهنية، ومن ثم فإن العلاقة بين "الصوت" الدال والصورة العينية والمنوط بها فعالية الاعتباطية قد لا تدخل فى أصل الاصطلاح ولا التواطؤ والشيوع، وهذا أدعى أن ينفى صفة الاعتباطية عن المصطلح، ثم هو لما يزل على فعاليته فى تداول المادة المعرفية المرجعية من خلال ذلك التصور الأوحد، ولابد لهذه المادة أن تتمتع بحقها المعيارى فى التداول، وأن تتحصن بقدر غير يسير من المناعة فى مقاومة التحول الدلالى، حفاظا على الأصول وتجريدية الفكر وعلمية التوجه، وهو ما يتطلب بالضرورة تجريد المصطلح من الاعتباطية..وإذا كانت الإشارة اللغوية تتمتع

بانطياعها وفق توجهات السياق؛ فإنما يرجع ذلك إلى كينونتها التى تتشكل على المستوى الذهنى من عدة تصورات هى مرادفات المعنى ومثيرات الدلالة، وما نسق السياق إلا اتساق للفكر المطروح؛ بين مسار الدلالة العامة؛ ودلالة أحد تصورات هذه الإشارة.

ولما كان للمصطلح تصور أوحد وقع عليه التواطؤ والشيوع، فإنه ليس ثمة فرصة للاختيار لعدم توفر البديل، من هنا يأتى ثبات الدلالة فى المصطلح أياما كان السياق الواقع فيه، وهو ما يترتب عليه أيضا (افتراض) عدم اختلاف دلالته باختلاف الحقل الدلالى، لأنه - فقط - ليس من التوجه العلمى فرض معايير حقل معرفى على آخر، فلكل حقل نواميسه واتجاهاته، ولا يفترض جدلا أن ينتقل مصطلح من حقل العلوم الطبيعية ليعمل فى حقل النقد الأدبى بمعيارية أصحاب الحقل الأول، ما دام لكل حقل سلطته المعرفية التى تحكم شرائعه؛ إلا إذا اتسقت كلتا المعياريتين على نظرية عامة تشدهما على قالب واحد.

وإذا كانت الإشارة اللغوية نتاجا لتواطؤ الذاكرة العظمى على تصورات عدة فى مراحل مختلفة، تحققت نتيجة التحول الدلالى بفاعلية اعتباطية العلاقة بين صوتها الدال وصورتها العينية وكذلك باختلاف الجماعات البشرية على التواطؤ والشيوع فى أماكن مختلفة وأزمنة مختلفة، ثم هى حافظت على مرجعية هذه التصورات من خلال فعالية العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية - فإنه يمكن بقليل من التحرر، وكثير من الالتزام حسبما تراءى من أصول اعتبارية القول بأن المصطلح :

إشارة لغوية[٤٠] دالة، مفردة أو جملة، متوارثة أو مستحدثة، تعطل عمل العلاقة فيها بين الصوت الدال والصورة العينية، وتواطأت الذاكرة العظمى فيها على أحد تصورات العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية، يفترض ألا تختلف دلالته مهما اختلف الحقل الدلالى الواقع فيه.

والقليل من التحرر فيما ينبغى أن يكون عليه الحد الجامع المانع لهذا المفهوم، وافتراض الثبات مسألة موضوعية تخضع لسلطة أصحاب كل حقل معرفى على حقلهم.

لم يكن (ياكبسون) ليستعين بنظرية الاتصالات إلا بغية تـــأطير عنــاصر الاتصال، وتقعيدها على أساس علمى تجريدى يحاول جمع العالم على لغة واحـــدة، أو على الأقل على معيارية لها تحكم أصول التفكير البشرى، وتضع لـــه الركــائز التى يمكن أن يتوكأ عليها، شأنه فى ذلك شأن الفلاسفة والمناطقة فـــى انطلاقاتـــهم بالاستدلال والقياس من خلال الاتكاء على الأصول، لدرجة يخال معـــها صعوبـــة نقض البناء دون كشف المغالطة التى ارتكزت عليها القواعد، وهـــو نفـــس المبـــدأ والأساس الذى تنطلق منه العلوم التجريدية النظرية، والعلمية، وإن كانت الأخـــيرة تحاول تحقيق ذلك من خلال التجربة.

ولم تكن هذه النظرية[٤٢] أيضـــاً إلا مجموعـــة مـــن المفـــاهيم المجـــردة المصوغة فى شكل مصطلحات (ستة) تحدد من خلالها عناصر أى اتصال بشـــرى أياما كانت اللغات المتواصل بها بما فيها لغة الصم والبكم، وهذه العنـــاصر الســـتة هى (المرسل)، (المستقبل)، (الرسالة)، (قناة الاتصال)، (السياق)، (الشـــفرة)، فـــأى اتصال لابد له من (مرسل) هو الشاعر فى (النص الشعرى)، والناقد فـــى (النـــص النقدى)، و(مستقبل) هو المتلقى فى الحالتينن و(رسالة) هـــى مضمـــون النـــص أو جمالياته، أو ما يسمى بالأثر عند (دريدا)، أما (قناة الاتصال) فهى الوســـيلة التـــى يتحقق من خلالها الاتصال أو "مايرجع إلى القول نفسه" كما يقول (القرطـــاجنى)[٤٣]، كأن تكون القصيدة الشعرية عند الشاعر، أو النص النقدى عند الناقد، أما (الســـياق) فهو "المقول فيه" عند (القرطاجنى)[٤٤]، أو الأصول الفنية التى تحكم المقـــول، فـــإذا قلنا سياق الشعر الجاهلى؛ فإنما نعنى عناصره الفنية الثابتة المتعارف عليـــها فـــى تقنية الكتابة التى تشمل المقدمة الطللية، ثم وصف الدابة أو الراحلة، ثـــم وصـــف الرحلة، ثم الدخول فى الغرض ... إلخ، أى أنه "تقليد أدبى راســـخ" كمـــا يقـــول

(الغذامى)[٤٥]، أما (الشفرة) فهى اللغة الخاصة بالسياق والمنوط بها حمل المادة المعرفية أو الدلالة الجمالية، وعليها يقع عبء إحداث التحولات فى السياق بالسلب أو الإيجاب، كما أنها المسئولة عن حفظ درجة خصوبة البنية النصية ودرجة عقمها، على أن تكون فى جميع الأحوال متفقا عليها بين (المرسل) و (المستقبل)، وإلا ما وصلت (الرسالة) وما تحقق الاتصال، وإن تحقق؛ يتحقق بصورة مشوهة كاتصال خاطئ[٤٦] .

ولنا أن نتصور مدى خطورة ذلك الاتصال الخاطئ فى المجال العسكرى، على أن تكون نفس الأهمية والخطورة فى مجال الفكر والفن إذا اعتبرناهما الأساس الأول الذى يحكم تغيرات المجتمع فى منحاه نحوالتطور، وإذا اعتبرنا جل ثورات الأرض نحو التقدم قادها الفكر والفن قبل أن يقودها القائد العسكرى.

على هذا القدر من الأهمية تأتى (شفرة) النص فى توجهات الخطاب النقدى، وكما أن لكل علم خطابه، فإن لكل تخصص فيه شفراته الخاصة به، وفى المجال الطبى مثلا، فإن شفرات التواصل بين الأطباء ما هى إلا مصطلحات علمية مقننة يخاطب بها الطبيب زميله من أدنى الأرض إلى أقصاها مهما بعدت الشقة بينهما، وأياما كانت اللغة القومية لكل منهما، وأياما كانت ديانتهما، وعاداتهما، ولونيهما، إنها اللغة التى لا تعرف عنصرية أو شعوبية.

لم يكن (فوستر) إذن مبالغا حين طمح إلى وضع أسس التوحيد المعيارى للمصطلح كأسس عالمية[٤٧]، وإن كانت ثمة خصوصية للمصطلح الأدبى فى هذا المجال؛ فإنما ترجع إلى كونه نتاجا شرعيا لآداب الشعوب، تلك التى يقع على عاتقها حماية اللغة القومية لكل أمة من الأمم، بل وحماية تداعياتها التراثية، وحاضرها الثقافى والاجتماعى والأمنى، الأمر الذى يخضع المصطلح لآلية فقه اللغة، ويصبح له مالها وعليه ما عليها؛ فى معترك الاحتكاك بين اللغات، والذى غالبا ما تنتصر فيه لغة الحضارة الأرقى والأسبق إلى الاصطلاح.

وليس معنى أن يتكئ (فوستر) على اللغة اللاتينية فى المصطلح العلمى؛ كأساس علمى؛ إهماله باقى اللغات الأخرى، ولكنه فى الوقت نفسه يؤكد على ضرورة وجود المقابل، وما لم يكن فإنه يعتمد لغة المنبع. وإذا كان المصطلح يبحث عن عالمية الخطاب؛ فإن هذه العالمية المصطلحية قد تحققت بالفعل بالنسبة للمصطلح العلمى، أما بالنسبة للمصطلح الأدبى، فإنه بات عليه أن يجمع شتات هويته قبل أن يلاحق ركض قضاياه.

وشفرة المصطلح هى شفرة خاصة، تختلف بالضرورة عن شفرة القصيدة فى كونها وحدة نمط سياق يعنى بالنهج والخطاب الذهنى، وهى شفرة غير متحولة إلا من خلال التواطؤ فى الوقت الذى تتمتع فيه شفرة القصيدة بقدر كبير من الاعتباطية يسمح بتحولات السياق المستمرة "فهى قابلة للتجدد والتغير والتحول، حتى وإن ظلت داخل سياقها• ويستطيع كل جيل أدبى أن يبدع شفرته المتميزة، بل إن المبدع نفسه - كفرد - قادر على ابتكار شفرته التى تحمل خصائصه هو جنبا إلى جنب مع خصائص جنسه الأدبى الذى أبدع فيه"[٤٨]، وإلا ما اختلف سياق الشعر العباسى عند مدرسة (البديع) مثلا عن سياق الشعر الجاهلى، والشعر الحديث عن كليهما، بل ما كان ليخرج إلى الوجود أصلا (الشعر الجديد)، وعلى النقيض، مالم تصل هذه الشفرة الخاصة (شفرة على شفرة كما كان اصطلاحا على اصطلاح) إلى تلك الدرجة من النقاء التى تجمع (التواطؤ) عليها، أو مالم يكن مستقبلها المتخصص على وعى تام بشفرات تخصصه؛ فإننا سوف نظل فى عراك دائم حول ما يجب أن يقال وما يمكن أن نفهم، فلغة المصطلح الأدبى هى شفرة الخطاب التى تتحقق من خلالها نظرية المعرفة، ولا يمكن أن نتصور ناقدا يعتمد فى تحليله للنص على ذكائه أكثر مما يعتمد على ما تنم عنه طبيعة النص كما يقول (سعد مصلوح)[٤٩]، ذلك لأننا افتقدنا مرجعية تواصلية معيارية الخطاب النقدى، فى حين "أن السجل الاصطلاحى فى كل فرع من العلوم هو الكشف المفهومى الذى يقيم للمعرفة النوعية سياجها المنطقى بحيث يغدو الجهاز المصطلحى لكل ضرب من العلوم صورة مطابقة لبنية قياساته متى اضطرب نسقها اختلف نظامها وفسد باختلالها تركيبه فتتهافت بفعل ذلك أنسجته"[٥٠].

والمصطلح الأدبى كلغة داخل اللغة، يشرع فى نظام للتواصل يحفظ للفكر مساره وللمعرفة بغيتها فى شكل تصورات ثابتة لولاها ماخرج النص على ذلك النسق من الموضوعية، وما استطاع الحفاظ على نهجه العلمى• فشفرات المصطلح وحدها هى التى تتمتع تصوراتها بخاصية الثبات الدلالى أو المرجعية العلمية داخل جهاز لغوى يعتمد فى ذاكرته الأولى على لغة إشارية تعنى بالتحول من خلال اعتباطيتها ومن خلال اتكائها على المستويات البلاغية المختلفة التى تسعى لأن تحقق سياقا جماليا يعنى بغزارة الدلالة وخصوبة الايحاء، ليصبح المصطلح وحده القادر على قيادة قطيع اللغة، بعد أن سبق له قيادة الفكر وإحكام النهج وتحقيق التواصل• إن المصطلح يصبح نقطة الضوء الوحيدة التى تضئ النص حينما

تتشابك خيوط الظلام، وبدونه يغدو الفكر كرجل أعمى، فى حجرة مظلمة، يبحث عن قطة سوداء لا وجود لها (كما يقول المثل الإنجليزى).

ثم إن الفلسفة، كبحث عقلى حر لا يعتمد على التجريب، والعلوم التجريبية، والاتصال المباشر بالأعمال الفنية – محاور ثلاثة للفكر البشرى، كما يرى (شكرى عياد)، "ومع أن كلا من هذه المباحث الثلاثة يتناول الأعمال الفنية تناولا أصليا بالكشف عن معنى (القيمة) فيها وبيان ارتباطها بالطبيعة من ناحية، وبمنشئها من ناحية ثانية، وبالجمهور الذى تعرض عليه من ناحية ثالثة"[٥١]؛ فإن الحديث عن القيمة قد يغدو صراخا فى كهوف مهجورة؛ لأن (القيمة) وإن كانت فى جوهرها نسبية فإن منبعها وتجليها يخضع لقانون معيارى يرد إلى الطبيعة نواميسها وإلى النص قواعده وإلى الجمهور شرعية تلقيه للجمالى والفكرى، ما دام "الفن إدراكا جماليا للواقع ولأن العمل الفنى تشكيل جمالى لموقف من هذا الواقع"[٥٢]، وما دامت (نظرية النقد) "تقف فى مكان وسط بين الأحكام والقوانين العامة التى تبحث عنها الفلسفة والعلم، والقضايا الجزئية التى يتناولها النقد التطبيقى"[٥٣]، وكلها إجراءات معيارية ينهض المصطلح على توثيقها، ولم شتاتها فى مجاله الطبيعى بين الفلسفة والعلم باعتبارهما مجالا للنشاط الذهنى التجريدى؛ والأدب فى منحاه الجمالى، لينشط المصطلح نشاطا شرعيا مؤكدا حقيقة التواصل فى اتكاء الأدب على الفلسفة، باعتبارها أصلا من أصول التفكير البشرى، ثم استجلاب نتائج فاعلية هذا التداخل فى صورة تجريدية مقننة تنأى عن ميوعة الدلالة وتحفظ بالتصور الأوحد أصوليات الفكر والإبداع، وإمكانية البناء عليها كقواعد ثابتة تحفظ للاستدلال والقياس إفلاته من المغالطة.

إن (ياكبسون) ما كانت لتصل إلينا نظريته إلا من خلال اتكائها على ثوابت منطقية، وإن نظريته ما كانت لتأتى بفاعليتها دون بلوغ الشفرة المصطلحية حظها من التواطؤ فى توظيف هذه الأصول لتتحول إلى نظرية أدبية. وها هو (خوسيه إيفانكوس) يستقبل رسالة (ياكبسون) من خلال اللغة المصطلحية العالمية؛ حينما أكد (ياكبسون على أنه يمكننا تحديد هوية النص بالاتكاء على عناصر الاتصال الستة، وقال : "إن الوظيفة تكون إشارية عندما يكون العامل المهيمن؛ ذلك الذى تتجه نحوه الرسالة هو المشير أو (السياق)، وتكون الوظيفة انفعالية عندما يتوجه الانتباه نحو المتكلم (المرسل)، والوظيفة طلبية عندما تكون الهيمنة للسامع (المستقبل)، الذى يطلب الانتباه من أجله، والوظيفة الشارحة عندما يتوجه الانتباه

ناحية الاتصال (القناة)، نظرا لأن ثمة رسائل تقوم وظيفتها على تأسيس التواصل أو تمديده أو قطعه، أما وظيفة ما رواء اللغة فتأتى عندما يتركز الانتباه فى القانون (أو الشفرة) Cadigo"(٥٤).

وبوسعنا أن نتلقى ألفاظا مثل (المرسل)، (المستقبل)، ... إلخ كمصطلحات بعد انتزاعها من حقل اللغة التى كانت تعمل فيه كإشارات لغوية، وبعدما حولتها النظرية إلى تصورات محددة، لم يختلف التواطؤ عليها بانتقالها إلى مجال الأدب، ليتأكد ضمنيا أن المصطلح هو وحده القادر على تحديد أسس ومفاهيم النظريات والمناهج المتبعة فى سمتها التطبيقى، فضلا عن كونه أداة فاعلة فى استنباطها.

بيد أن انطلاق نظرية (ياكبسون) من منطلق اصطلاحى جعلها أكثر مصداقية وموضوعية فى الآن ذاته من نظرية (أيزر) التى اتكأت فى سمتها التجريدى على (الإشارة اللغوية) بالرغممن كونها نظرية اتصال أيضا، ولكن تقلص ذلك الاتصال فى "أن عملية القراءة تسير فى اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص"(٥٥)، أضفى قدرا من الضبابية على المصطلح، بالمقارنة بالنظرية الأولى، على الرغم من أن أصحابها أطلقوا عليها اسم "نظرية التأثير والاتصال Wirkungus And Communikation theorie"(٥٦) ليبقى لفظ التأثير على حالته من المداخلة بين الإشارة اللغوية والمصطلح؛ وكذلك لفظ الاتصال، لتقع النظرية فى الضبابية بعد ضبابية المصطلح.

وهنا قد تفقد النظرية هويتها، ويسهل نقضها على أصولها، على الرغم من صدق مفهومها، لتفقد ارتقاءها إلى كنه النظرية التى يجب أن تعتمد على أصول تجريدية منطقية، لاتحتمل غير مايحتمله المصطلح من ثبات على تصور محدد، التقت عليه الذاكرة العظمى، أو المنطق العلمى والفلسفى فى هذه الحالة.

وهل كان لـ (صلاح فضل) أن يطرح نظريته فى تصنيف (Classification) أساليب الشعر العربى المعاصر(٥٧) دون الاتكاء على تصور ثابت ومحدد لتصورات (الحسى)، و(الحيوى)، و(الدرامى)، و(الرؤيوى)، قد تمتع بعموم الدلالة فى سياق الإشارة اللغوية ولكن النهوض بها إلىمستوى الاصطلاح جعلها ترتقى إلى مستوى النظرية، وذلك بعد ربط التصورات الأربعة بتصورات أخرى هى (درجة الايقاع)، و(درجة الكثافة النوعية)، و(درجة التشتت)، و(درجة النحوية)، و(درجة التجريد)، بمقادير نسبية حفاظا على الأصل التقعيدى، وعلى الانطلاق من أصول مجردة لا يمكن تحديد معياريتها إلا من خلال تصور ثابت

ومحدد لكل نسبة من هذه النسب، وكأن تخليق المصطلح واكبه تخليق النظرية في الوقت الذى يفترض فيه حدوث العكس، ولم الافتراض أصلا! إذا كانت شرارة الانطلاق فى كل من النظرية والمصطلح واحدة؛ تكمن فى أصل تجريدى لتصور محدد.

ومن الطريف، أن (صلاح فضل) على الرغم من انطلاقه من (درجة الشعرية Poetics) فى تأسيس نظريته إلا أنه لم يشر إلى ذلك فى عنوان بحثه عند نشره فى المرة الأولى (نحو تصور كلى لأساليب الشعر العربى المعاصر) وكأنه – على استحياء – يقدم مجرد تصور، ونظرا لارتقاء الوعى المصطلح عنده نجده عندما عاد لنشر البحث مرة أخرى، مع بعض الإضافات، جعل عنوانه (أساليب الشعرية المعاصرة) [٥٨]، ذلك أنه فى الاتكاء على مصطلح (شعرية) انطلق من أصل الأصل.

ثم تؤكد (سيزاقاسم) على دور المصطلح فى تحديد المنهج وتخليق النظرية الأدبية عندما جاء العلم مخاض (السميوطيقا)، فتقولها خالصة لا شطط فيها ولا مواربة "وقد تولد اهتمامنا بالسميوطيقا عندما بدأنا نتحرى عن منهج وأدوات تمكننا من وصف الإنتاج الأدبى – والإنتاج الأدبى متمثلا فى الأعمال الأدبية هو المادة التجريبية التى نتعامل معها– وصفا دقيقا علميا. أما الدقة فتنشأ من ناحية من التعرف على خصوصية المادة المدروسة التى تتكون منها الظاهرة التجريبية، ومن ناحية أخرى من التوصل إلى مصطلح محدد يحصر فى تعريفه العناصر المختلفة التى تتكون منهاهذه الظاهرة" [٥٩]. فالظاهرة التجريبية مردها فى الأساس إلى منحى تجريدى يحكمه تصور، لا يمكن تداول وصفها وفاعليتها إلا من خلال اصطلاح بتواطؤ الناس على هذا التصور، وإذا كانت هذه هى البداية، فما هى إذن إلا لبنة فى بناء النظرية، وما هذه اللبنة إلا مصطلح سار على صراط العلم المستقيم.

وهذا – على وجه التدليل – ما فعلته (جوليا كريستيفا) اتكاء على (دى سوسير) فى بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية أسمتها Paragrammatisme أو (التصحيفية)، "أى امتصاص نصوص (معانى) متعددة داخل الرسالة الشعرية التى تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين" [٦٠] ذلك تحديدا ما يتعلق بوصف الظاهرة، وهو ما أخاله يعبر كتصور عن فعالية سلبية ترتبط بمدى ودرجة هذا التوجه، الأمر الذى هو معنى فى النهاية بدرجة تجريدية النص،

وهذا الشكل من أشكال (التناصية Intertextuality) يمثل مستوى من مستويات التداخل، يقع مع مستويات أخرى يلزمها تصور محدد يمثل القول الفصل في النظرية التجريدية به وله في آن واحد؛ به من خلال لفظه وله من خلال تصوره.

أصبح المصطلح إذن وسيلة النظرية التى تنطلق منها مقدماتها، حتى لو كانت هذه المقدمات مجرد فرض علمى، بل وقد يصبح غايتها أحيانا، ما دامت النظرية "جملة تصورات مؤلفة تأليفا عقليا تهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات"[٦١]. وغير أن المصطلح لغة عالمية، وشفرة سياق خاصة، وأداة منهج علمى منضبط، وأصل تجريدى يشكل لبنة النظرية؛ ويثير استنباطها؛ ويغدو نول غزلها؛ ثم أحيانا نتاج شرعيتها وفاعليتها؛ فإنه أيضا تقع على عاتقه مسئولية صقل البنية الذهنية للنص أو تهافتها، وذلك لقدرته على الاختزال العلمى. فالمصطلح لفظا أو جملة يعنى بتصور مفهومى يشكل مساحة من النص هى عبء ليس منه طائل إذا تحقق للمصطلح قدره من الشيوع، والنص - أى نص - معنى برسالة إبلاغية أو بلاغية يمارس حقه المشروع فى الاكتناز والكثافة حفاظا على كيان صلد،لايسمح بتسرب محتواه، ولا بثغرات تفتح عليه سهام محور الاستبدال المنطقى، إنه - أىالنص - على شغل دائم بتحقيق بنية مكتملة من الشمولية والتحول والتحكم الذاتى، كما يقول (بياجيه Piaget)[٦٢]، فالشمولية تماسك داخلى واكتمال ذاتى متفرد، والتحول مرونة وتولد مرده - كما سبقت الإشارة - إلى اعتباطية اللفظ، أما التحكم الذاتى فهو مرجعية النص، بما هو عليه من التزام لقواعد اللغة والسياق، بحيث تعتمد البنية على نفسها وليس على شئ خارجها، وكلما ازداد التحكم الذاتى؛ ازدادت قوة البنية وتماسكها، وأياما كان حجم التحولات التى تحدث فى البنية فإن خاصية التحكم الذاتى تمثل عنصر الجذب إلى المركز بما يشبه حركة الكرة المربوطة فى خيط مطاطى، تطول حركتها أو تقصر، ولكن مردها الحركى إلى المركز دائما، وما المركز هنا إلا خاصية مرجعية فى النص.

ولعل مثال (الغذامى) على ذلك، ما جاء فى قوله تعالى : "طلعها كأنه رؤوس الشياطين"، وقوله "لسنا بحاجة للوجود العينى للشياطين لكى ننفعل بهذه الآية"[٦٣] يؤكد حاجتنا إلى الوجود الذهنى حيث الرحلة الدلالية التى لابد وأن ترتد فى النهاية إلى خصائص فنية وجوهرية مرتبطة بالسياق من حيث المعنى والدلالة أيضا.

إن المصطلح يحقق مبدأ الشمولية بتحقيق التماسك الداخلى للبنية واكتمالـها فى ذاته باعتباره وحدة متميزة من وحداتها، فهو فى الأساس مكتمل بذاتـه مـهما تحول السياق الواقع فيه، وقد ترقى مرجعيته إلى مستوى مرجعيـة قواعـد اللغـة والنحو المتحكمة فى تركيب السياق، وعلى الرغم من كونه متحولا فى ذاته أيضـا (من الإشارة اللغوية إلى المصطلح) وبالرغم من أن السياق قد يضفى عليه تحـولا آخرا حسبما يقع عن طريق الإضافة (كالانحراف البلاغى، النحوى، اللغوى)، فـإن هذا القدر الضئيل من المرونة قد لا يساهم فى التحول بالمقارنة بالإشارة اللغويـة، وهذا القدر قد استعاض بما نقص منه فى مساهمته المرجعية فى التحكم الذاتـى. أى أن المصطلح إذا كان يساهم بقدر كبير فى شمولية البنية وتحكمها الذاتى فإنـه فـى الوقت ذاته يصبح عائقا أولا فى تحولات هذه البنية، وهذا العائق فيما بعد هـو مـا سوف يضفى على البنية طابع الثبات المرجعى للمعنى وتحقيق درجة أعلـى مـن الكثافة، وهذه الدرجة إن كانت تعنى – عند جريماس – "عدد العلاقات البنيوية التـى يتطلبها الموضوع الشعرى"[٦٤] فليس هناك ما يمنع تحقيقها فى الموضـوع النقـدى الذى أصبح نصا ويطمح هو الآخر إلى تحقيق بنية متميزة، لأن الأمر مفضى فـى النهاية إلى آلية التراكيب والاتكاء على التشابهِ والاختلاف، والتجاور والتضاد، إلـى غيرها من العلاقات التى تفرضها طبيعة النص وفق السياق الخـاص بـه، أى أن النص النقدى قد يصبح بنية نصية يحكمها سياق خاص بالمطلق والعلمى والمجـرد، وله علاقاته وهذه العلاقات هى التى تحكم أيضا تأويله، بيد أنه هنا وحسب مفـترق السبل، فآلية تشكيل وتأويل النص الشعرى تختلف عـن النـص الروائـى وكذلـك النقدى، لأن لكل سياقه، فسياق النص الشعري ليس معنيا بالمعنى بقدر ما هو معنـى بكيفية قوله كما يقول (أرشيبالد ماكليش) : "ليس للقصيدة أن تعنى، وإنما يكفـى أن تكون Ashould not mean but be"[٦٥] وقالها قبله منذ أكثر من ألف عام (الجاحظ) فـى رده على أبى عمرو الشيبانى : "والمعانى مطروحة فى الطريق، يعرفـها العجمـى والعربى، والبدوى والقروى والمدنى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتخير اللفـظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفى صحة الطبع، وجودة السـبك، فإنمـا الشـعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"[٦٦] وتلك هى الكينونة.

أما سياق النص النقدى فمرده فى الأصل إلى مرجعية المعنـى باعتبارهـا الأساس أو نواة الخطاب التى ينطلق منها المنهج العلمـى والفكـر التجريـدى، "إن النقد الذى هدفه استكشاف مادة الأدب عن طريق مقاييس العقل، وضوابط المنطـق،

وأدوات الإدراك، بغية الوعى بخبايا الظاهرة الجمالية يتحول بطبيعة أمره إلى إبداع جديد تقتضى لغته لغة النص الذى كان موضوع النظر والتمحيص لدى الناقد، فتتماهى اللغتان لغة النص الموضوع ولغة النص المحمول عن طريق محاكاة النص الناقد للنص المنقود. وبناء على كل ذلك يجنح الخطاب النقدى نحو اكتساب أدبية موازية، وهذا من شأنه أن يفرض على لغة النقد آليات خاصة فيما يتصل بمنظومة مصطلحاته"[٦٧]. صحيح أنه كما يفهمه أصحاب (النقد ما بعد البنيوى) نص، وصحيح أنه نهج إبداعى أيضا، ولكن له مصداقيته التى تحكم هويته فى ترسيخ الأصول، وتواصل الفكر، وإحكام قبضة العلم على ما يجوب أرجاء الوجدان، وما يفجر الانفعال وما يلعب بأوتار الحس وتهويمات الخيال، وهو ناموس من نواميس الخلق التى وضعت الروح فى قالب طينى له أبعاده المحددة وقوانينه التى تحفظ له حق الحياة، مع اليقين بأن هذا الحق ليس إلا هذه الروح التى بدونها يغدو الجسد كأن لم يكن.

فهل معنى أن تخضع هذه الروح إلى (الجبرية) وعدم قدرتنا على تأطيرها وتقعيدها ووضع قوانينها أن نخرجها من دائرة النظرية والعلم والبحث؟! إنه لو صح ذلك ما تقدم الإنسان خطوة إلى الأمام فى درب الحضارة الطويل، ولتخلفت البشرية أضعاف ما كانت عليه، ألا نعلم أنه بفعلنا ذلك مع الجسد نكون قد فعلناه مع الروح! ذلك الوعاء الذى يحويها ويتداخل معها، فبقاؤه من بقائها وفناؤه من فنائها - دنيويا - وصحته من صحتها، واعتلاله من اعتلالها، وهكذا علمية الفن.

إن تقنية النقد وتأطيره وتقعيده هو بمثابة نواميس الجسد التى تحكم تقنية الروح؛ تلك التى تتمتع بالحرية فلا نملك سلطانا عليها ولا قدرة على أن نسوسها إلا من خلالها.

من ثم تأتى الحاجة إلى تصورات ثابته ومحددة وشاع تواطؤها بما يرجح تجريديتها وسمتها العلمى الدقيق الذى يستغنى منه بمفردة واحدة، أو جملة، عن نظرية كاملة من النظريات بكل شروحها وجدلياتها مادام قد بلغ ذلك المصطلح قدره من الرسوخ، فيحقق الكثافة من طريق مشروعة، بل مفروضة، حفاظا على مرجعية النص، ويفسح له الطريق لتعدد العلاقات ما دام فى النهاية تحكم هذه العلاقات مرجعية المعنى، وهى لاتتحقق على أى مستوى من مستويات الإشارة اللغوية مثلما يحققها المصطلح، والذى يمكن أن يتحقق من خلاله أيضا المعنى العميق فى النص؛ خاصة إذا كان هذا المعنى هو نواة المرجع النص، "ذلك أن

النواة الدلالية – كعلامة المرض العصبى – يضغط عليها الكبت فيجعلها تنفجر فى مواطن أخرى من النص انفجار البركان، فتخرج فى أشكال علامات أخرى، أى فى أشكال مرادفات أو ما كان من قبيلها" كما يرى (ريفاتير) (٦٨)، فحينما نبحث عن (جدوى المصطلح) تنفجر بين الحين والحين فى سياقنا النصى خاصية تحتم هذه الجدوى، وحتى إذا ما ازدادت كثافة النص نروح ونجئ مشدودين بخيوط مطاطية إلى نقطة الانطلاق، وحينما تتحدث (كريستيفا) عن علم النص وتطرح نظريتها عن (التناص Intertextuality) يصبح المصطلح نقطة التمركز أو نواة المرجع النصى أو (هوية الجهاز) كما يعتبرها (سوسير) "كلمة واحدة يعاد اكتشافها متفرقة فى مواطن مختلفة من النص" (٦٩)، على الرغم من كونها رحلة مخاض للمصطلح الجديد، يرتد فيها المعنى العميق إلى جوهر النص الكامن فى مرجعيته النصية التى لا يمثلها سوى مفهوم المصطلح، ريثما يخرج هذا المصطلح من مكنونه، ويتواطؤ الناس عليه بما حاطه من شروح، فإنه يمكن الاستغناء عن كل هذه الشروح بمفردة واحدة هى لفظ المصطلح.

إن المصطلح أصبح لسان حال العلم، وما جرنا من جرائه، غير ما حدث فى العالم من ثورة فكرية وعلمية واكبها بالضرورة وفرة مصطلحية لم تكن على هذا القدر من الكم والتنوع مثلما كانت فى النصف الثانى من هذا القرن، فلولا أن كانت الحضارة ما كان المصطلح و "لولا تعذر مناجاة الناس بعضهم بعضا بغير قناه اصطلاحية لكانت مدلولاتها مركوزة فى النفس بغير ملفوظات" (٧٠)، وكنا كما سنكون فى يوم لا ريب فيه لكل امرئ شأن يغنيه، غير أنه شأن الدنيا المتردية التى قد لاترقى بالإنسان قدر أنملة فى إعمار الأرض وعلى سلم الحضارة والتقدم.

أسس الاصطلاح

الترخص، هل بات له بقية؟ وإلام كانت مشروعيته فى مشـروع الإنسـان الإبداعي والفكرى؟! إن (ابن جنى) يردنا إلى أصول الاصطلاح اللغوى، على نـهج اعتباطية الإشارة، إلى مسلمة تبدو فى ظاهرها وصفية؛ ولكن يمكن أن نفهمـها الآن على أنها خاصية جوهرية تحكم أصل الاصطلاح والمواضعـة لأى جنـس مـن الأجناس البشرية وبأى لغة من اللغات، فليس العربى وحده، كما يقول (ابن جنـى) : "إذا قويت فصاحته وسمت طبيعته تصرف وارتجل مالم يسبق إليه ....." [٧١]، مـا دام هذا الارتجال موافقا الوضع بصوت (دال) جديد يشير إلى صـورة عينيـة أو ذهنية مجهولة الإشارة، أو معلومة يضاف إليها (تصـور) جديـد. وهـذا شـأن المواضعة فى اعتمادها على السليقة والارتجال من خلال ما هو من شأن الإشـارة مردود إلى الاعتباطية فى عصور ما قبل التقعيد، ولولا هذا القدر منها، ولولا كـان الترخص أصلا ما وصلت إلينا الآن لغة مستوية على سوقها، بمـا أردفـت مـن مترادفات يكاد ينفرد كل لفظ فيها بدلالة خاصة، ولم يكن لأحـد ألفاظـها أن تقـع دلالته على دلالة لفظ آخر وقع الحافر على الحافر كما يقال.

كل ما هنالك أن أحد المترادفات يشترك مع الآخر فى (تصور) واحـد أو أكثر من تصورات الصوت الدال، فالمترادفان ما همـا إلا صوتـان اشـتركا فـى تصور واحد أو أكثر من تصورات صوتهما الدال، والعلاقة بين الصوت والصـورة العينية يحكمها - فى الأصل - الاعتباط فتتعدد الأصوات، أما العلاقة بين الصـوت والصورة الذهنية فيحكمها التواطؤ، والتواطؤ جماعى، وكل ما هو جماعى يخضـع لنواميس التباين، ومن ثم لا يمكن للفظ أن تنطبق تصوراته على تصـورات لفـظ آخر؛ إلا إذا وقعت المواضعة الاعتباطية والتواطؤ لشئ محدد، فى زمـن محـدد،

ومكان محدد، لجماعة بشرية واحدة، انقطع اتصالها بالعالم، ثم هى لما تنزل حية حياة اللفظ!! وهذا هو المستحيل عينه.

وإذا كان الترخص مجاله أصلا فى لغة الشعر؛ فإن ارتباطه بالمعنى يجعل لهذا الترخص قاعدة أصولية ينطلق منها، وهى أن المعنى هو الأصل والترخص هو الفرع، "أى أن القرينة التى يمكن الترخص فيها من قبل صاحب السليقة من الشعراء إنما هى القرينة بعد أن يستوفى المعنى بواسطة قرائن أخرى غيرها"(٧٢)، وهذا الذى عرفه الأقدمون فصل إلى حد كبير بين القاعدة الأصولية؛ وما يخرج عنها، فالمعنى هنا (مدلول) تصور لعلاقة الصوت بالصورة الذهنية، وهو يمثل مرجعية نصيبة تحفظ ثباتا تقعيديا حتى فى عصور السليقة والارتجال، وما هذه السليقة سوى ما أوقع الناس فى قضايا شائكة فى عصور التقعيد وصلت إلى حد الخلاف أحيانا بين علماء الكوفة والبصرة ولهؤلاء شواهدهم ولأولئك شواهدهم، من ثم كان لظاهرة الترخص أن تضمحل تماما كلما استوثقت عرى الأصل واحكمت القواعد، "وهكذا اضطر الأدباء والعلماء بعد عصر الاحتجاج أن يلتزموا قواعد النحاة إذ أصبحت هذه القواعد هى البديل العلمى للسليقة والطبع، ومن افتقر إلى هذه القواعد فلا رخصة له"(٧٣)، حتى أنه يمكن القول إن الترخص لعب دوراً رئيسا فى وضعية اللغة من خلال السليقة، تلك التى أفضت إلى وفرة من سلالات اللغة والتراكيب حتى جاءت عصور الاحتجاج فانتخبت أصولها وقواعدها منها وعد الترخص بعد ذلك شاردا، لا ينبغى لأحد إلا من توفرت لديه المعرفة بهذه الأصول والقواعد، ولم يعد الترخص مراحا للسليقة والطبع، إذا كان قد اضمحل فى الشعر فإنه قد اختفى تماما فىالنثر الفنى ولغة العلم(٧٤).

بيد أنه لا مجال للترخص فى المصطلح، فى الوقت الذى يواجه فيه الإنسان صياغة جديدة لفكر جديد، ولكن هذه الصياغة لها أصولها وقواعدها التى تحكمها، ولا يبقى لها من فعالية الطبع والسليقة سوى الذوق الجمالى الذى يحكم صياغة الأصول.

ولنا أن نضع فى اعتبارنا أن المصطلح على الرغم من كونه شفرة علمية تجريدية؛ مالم يكن له قيمة تداولية فإنه سرعان ما يتحلل ويذوب فى أول انصهار له ضمن النص الجمالى، أو قد يلفظه النص إذا ما توارد عن غث أو تثاقل إلى غموض. *إن المصطلح أحد نتاج خلية اللغة، قد تلفظه الخلية*، وقد يصبح إحدى شغالاتها، وقد يصير ملكتها، فهو حى ما حيت اللغة مالم يكن باعث حيويتها ما

دعت الحياة إلى ذلك، ومالم يولد الطفل معافى من الأمراض، وحصنته الجماعـــة، وأكسبته المناعة؛ فإنه يصبح حملاً ثقيلا لا حياة فيـــه ولا بـــه، فصـــوغ الكلمـــات الاصطلاحية "كثيرا ما يمر بفترات من المخاض على لسان القلـــم الواحـــد فـــترى الباحث يراود المفهوم مراودة تلو المراودة، مرة بقالب لغوى تقريبى، ومرة أخـــرى بمحاصرته أكثر فأكثر"[٧٥]، وهو ليس فاقدا أهلية صناعته، ولا واقعـــا علـــى لفـــظ تعددت تصوراته، أو تصور ترادفت أصواته؛ بل وقع اضطرابه على لفظ لم يســـهل استدعاؤه ولا تخزينه ولا التعرف عليه، فقط لأن هذا اللفظ ليست له وجهة قيمية٠

وترتبط هذه القيمة أول مـــا ترتبـــط بالاصطفـــاء الدلالـــى، فـــالمصطلح كاصطفاء لأحد تصورات اللفظ سوف يبقى مشوها مـــالم يملـــك الواضـــع جـــهازا راداريا حسيا يقوم بتنقية أجواء منهج الإرسال الدلالى بين الـــدال والمدلـــول، وقـــد يتحقق ذلك من مجرد إيحاء اللفظ، ومع أن هذا الإيحاء لا يتحقـــق إلا مـــن خـــلال السياق؛ فإن هذا السياق قد يكون هو الباب الذى يدخل منه المصطلح، ذلك أن اللفـــظ كإشارة لغوية تأتى فعاليته فى اللغة من خلال عدة تصـــورات تختلـــف بـــاختلاف السياق، وحتى إذا ما وصلنا لسياق فكرى تجريدى تحكمهالنظريـــة فإنـــه يتطلـــب بالضرورة تصورا محددا يوحى بالدلالة التى يتطلبها هذا الســـياق، وهـــو تصـــور واحد من بين تصورات عدة إذا ما تنحى الإيحاء جانبا وبقـــى التصـــور المحـــدد المعنى بالمعنى المطلوب كان ذلك هو المصطلح المزمع والمنوط به حمل مرجعيـــة الرسالة رهن التواطؤ والشيوع٠

فالإيحاء هنا كشمعة فى حجرة مظلمة، فقط تهدينا إلى مـــا نبحـــث عنـــه، وكذب من ادعى أن الإيحاء يخضع لموهبة فطرية وحسب، بل لآليـــة مـــن آليـــات التلقى التى تنهض على دربة ودراية وخبرة ثقافية واسعة ترتقـــى بالحســـى قـــدر ارتقائها بالذهنى فى تداخل متماهى؛ وإلا ما تحقق لصورة فنية مثل "خيول طلعـــت من جزء عم"[٧٦] فعاليتها الإيحائية التأثيرية مالم نكن على دراية بجزء (عـــم) وأن مجموع سوره سبع وثلاثون سورة من بينها أربع وثلاثون سورة مكيـــة، والقـــرآن المكى يحمل فى رسالته جانبا عظيما من الإعجاز والتحدى، ومـــن جوانـــب هـــذا الإعجاز جاء الإيقاع القوى الوثاب، كما أن الخيول لها إيقاعها، فيتوازى الإيقاعـــان وتتحقق قوة الخروج٠ فهذه قراءة، وهذا وليد إيحائها، فى حيـــن يمكـــن أن تجـــئ أخرى تقول : إن هذا (الجزء) الذى يجمع قصار السور تقع فيه (سورة العاديـــات) ولخيول سورة العاديات سمات حربية خاصة من حيث القوة والســـرعة والإغـــارة،

صورتها (السورة) القرآنية ببلاغة فائقة، لتتحدد هوية الخيول فى الحالتين، وكل ذلك فعالية للصورة الفنية فى المجال الذهنى يبقى لوضعها فى السياق ما يرجح قراءة على أخرى أو الجمع بينهما، غير أن الإيحاءين وارد تواردهما فى معية المتلقى بقدر ما هو عليه من أسرار صناعته التى تعطيه سمت القدرة على الاصطفاء لا مجرد الاختيار تأكيدا على دور الحسى اللغوى فى تحقيق ذلك وإعلاء من شأن الحسى الجمالى الذى يطبع القيمة، وإن كثيرا ما نجد أنفسنا مشدودين على مشادة حسية وذهنية فى بحثنا عن لفظ يحمل تصورا لمصطلح جمالى يقع على الحدود المتماهية بين الحسى والذهنى، فلا يمكن أن يتخلق مثل هذا المصطلح بخلقه القويم؛ إلا بإبداع تبدت فيه روعة الحسى الوجدانى بقدر روعة الذهنى المجرد، ولم يكن العرب الأوائل فى غفلة عن ذلك "فالرمز اللغوى (طبع) لم يكن ليختار دون غيره إلا لأنه متعلق بالرؤية الجمالية عند العرب وبالنظام الدلالى للغة. فاختيار مادة (ط ب ع) لتشكيل رمز المصطلح (طبع) يعود إلى تشاكل التصورات التالية : أولها يخص (القيمة) فى الرؤية الجمالية وثانيها يخص تصورى (الخلق) و (الختم) فى النظام الدلالى للعربية"[٧٧]. فللفظ طبع دلالته على الخلق والإبداع الجيد، وهو فى الوقت ذاته (ختم) من حيث القيمة لأن (طبع)، و(ختم) فى اللغة بمعنى واحد هو (غطى)[٧٨]، لتجئ الدلالة المعبرة عن الجمالى على الدرجة نفسها من قدرتها على التعبير عن القيمى، وهنا يقع التصور فى بؤرة الاصطفاء الدلالى وفق معطيات الثقافة السائدة حين وضعه.

وفيما يرتبط أيضا بالجانب الحسى للاصطفاء الدلالى إيقاع قالب المصطلح، وإن كان ليس ثمة فصل بين الصوت الدال والمدلول إلا بمعيارية التصور ومنهج الإرسال الدلالى فإن سهولة النطق ترتبط إلى حد كبير بشيوع اللفظ وسهولة الاستخدام والتخزين والاستدعاء، وفى هذا يقع المصطلح على طاولة من المغريات التداولية يرقد فى مركزها السلطة الثقافية التى تحكم السياق، وما هذه السلطة إلا ما اكتسبه الفرد من معارف من مصادر مختلفة كلما وقعت على الندرة فى الحقل المعرفى كان طرح المصطلح بمثابة عزل الآخر عن دائرة الحوار فيتحول المصطلح إلى مزلاج يغلق أبواب اختراق النص لعدم توازن القوى، وبدلا من أن يصبح المصطلح شرارة اشتعال التوهج الفكرى فى اتكائه على نهج النظرية نجده ستارا مسدلا من الغرابة والغموض على الرغم من شرعيته فى الحقل المعرفى ذاته فى لغة أخرى، وكل ما هنالك أن الشارح لم يفض بكارة المصطلح

فى تزاوجه الجديد إلا من خلال الصيغة الأجنبية المغرية ثقافيا والتى لم يتم التواطؤ عليها بعد.

وإيقاع القالب على اختلاف وسائل الوضع من اشتقاق أو قياس أو ترجمة أو تعريب أو نحت يشهر سيفا ذا حدين، حد المعيارية، وحد الحسية الجمالية، ولا يمكن أن يتحدد لهذا السيف استواءه إلا من استواء ذينك الحدين، فقد يتحقق للمصطلح شرعية الوضع بإحدى الطرق المعيارية، وقد يقع على بؤرة الاصطفاء الدلالى، ومع ذلك قد تتعطل فعالية شيوعه فقط لأن بنيته الصوتية تقع فى دائرة النفور الحسى والجمالى مثلما يحدث الآن فى دائرة الصراع مع مصطلح Pragmatism بين البرجماتية والذرائعية والتداولية والنفعية وعلم المقاصد، فالشرعية والمعيارية تتسق فى المقام الأول مع (الذرائعية) ومع ذلك فإن المصطلح يشيع فى الحقل المعرفى له بالقالب الصوتى المعرب (البرجماتية) بعد اخضاعه للنظام الصوتى العربى، كما فعل العرب مع الفلسفة والهرطقة والموسيقى[٧٩]، إنه البحث عن الارتقاء الجمالى بالنص حتى لو كانت رسالته علمية مجردة، وفى الوقت ذاته ينكر (المسدى) على أحد الباحثين استخدامه لمصطلح يتكئ على صيغة لغوية صحيحة ولكنها تقع فى دائرة محصورة لا تتجاوز المثال على الدرس المعيارى لشيوع خاطئ، "فاستعمل اسم المفعول من فعل عاش فقال فى عنوان بحثه (الأسطورى فى الجاهلية : المعيوش التاريخى والمرموز الشعرى)"[٨٠]، وكأن الباحث حوصر بسياج المعيارية فى مصطلح (المعيوش) فى الوقت الذى يرجى فيه أن يجعلها مطيته لوضع المصطلح، وهنا تأتى الحاجة إلى الجمالى فى آلية الوضع لأن الإشارة اللغوية هى الأخرى تخضع للمعيارية ذاتها، ولن يتجاوز المصطلح مفهوم الواضع مالم تحمل الصيغة من الإيحاء الدلالى ما يؤهلها لدخول معترك التداول، فالقالب على الرغم من شرعية معياريته اللغوية وعلى الرغم من شيوع صيغته الاشتقاقية إلا أن اختفاء الحس الجمالى بدلالة التصور جعل قولبته مقصورة على ما شاع عليه فى الدرس اللغوى.

إن عملية صوغ المصطلح فى طرحها المعرفى هى فى الأساس نهج إبداعى وتوجه علمى يستوجب من الشارع قدرا موفورا من الدقة العلمية والسعة المعرفية والإدراك الحسى المتصل بشبكة الأدب وتفريعاتها المختلفة بين علوم اللغة والعلوم الإنسانية لأنه معنى بتحقيق القيمة العلمية والمعرفية، وتنبثق فاعلية ودرجة نقائه وصلاحيته للتداول والشيوع من خلال هذه القيمة، وهذه القيمة لا تتحقق إلا

بالقدرة الفائقة على الاصطفاء الدلالى، والاصطفاء الدلالى رحلة مراوغة ونقطة تفجر تتكئ على ركيزتين أساسيتين، الأولى تتصل بآلية الوضع والثانية تتعلق بحد التصور الجامع المانع، فأما الأولى فتبدو فى ظاهرها معيارية بتقنين وسائل الوضع وتحديد مستويات الأولى فما يليه - ولذلك موقف لاحق - بينما ليس من الإنصاف إهمال الجانب الحسى والوجدانى أو الذوق المدرب فيها، إذا ما كان هذا الجانب هو الذى سوف يفتح للشارع طاقات النور التى عليها يهتدى، وتأتى فاعلية هذا الجانب بدءا من شرارة الايحاء وانتهاء باصطفاء التصور فى قالب جمالى مشحون بقدر من الطاقة يحفظ له ملاءمة التداول والشيوع، كما يحفظ له قيمته العلمية ومكانته الجمالية فى حقل معرفى جمالى هو الأدب. وأما الثانية فعندها نصل إلى الشق العقلى والفلسفى فى تأكيد أو نفى فعالية الإيحاء الموثقة بالشرعية والمعيارية، فإذا ما توصلنا بالأولى إلى الصوت الدال الشرعى والمعيارى لتصور معين فإننا بالثانية نؤكد مصداقية مرجعية التصور من عدمها أى أنه تحقيق فى مجال الاختيار بين علاقة الصوت الدال وأحد تصورات الصورة الذهنية، وهذا التحقيق هو الذى سوف يتمخض عنه سلبيات وإيجابيات الوضع، لأن المصطلح قد يكون شرعيا من حيث المعنى المعجمى ومعياريا من حيث الصيغة اللغوية وأولوية الوضع ومع ذلك يسقط فى حلبة الصراع لأنه ليس الأصلح لعدم تفرد تصوره أو اختلال دلالته أو تعدد مدلولاته وكلها أمور تعمل فى مجال العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية فى بحثنا عن الحد الجامع المانع للتصور.

والتصور ما هو إلا أحد مدلولات الدال فى الإشارة اللغوية ويبقى هكذا مالم تحله الحاجة إلى الاصطلاح بالتواطؤ والشيوع، وهو أيضا أحد مرادفات المعنى اللفظى الذى تطرحه اللغة أمام الشارع حتى تتحقق له بغيته، ولكن، هل تتسق كل التصورات على ميزان معيارى واحد؟ إننا أمام التفريعات السيمائية لمعنى اللفظ المعجمى نواجه قدرا موفورا من المعانى، وإذا كان (تمام حسان) يؤكد على أن الاصطلاح المستعمل يجب أن يدل على مدلول واحد بدلالة عرفية لا مجازية، وتكون جامعة ومانعة ومحددة[٨١] - فإن السبيل إلى ذلك يستدعى الوقوف أمام هذه التفريعات السيمائية للمعنى علنا نصل إلى منبع عمل الدلالة فى المصطلح، وهل يختلف فى ذلك عن الإشارة اللغوية أم لا؟ أو بمعنى آخر ما الذى جعل لفظا مثل (العمل) وهو إشارة لغوية يعمل فى مجال الاصطلاح، حتى إذا ما قلنا (العمل الأدبى) أو قلنا (العمل) ونحن نتحدث عن قصيدة مثلا توقف نشاط

الذاكرة عند تصور محدد من تصورات الصوت الدال (العمل)، هل هى دلالة السياق التى غالبا ما نتركها لذكاء القارئ، أم أن هناك تصورا محددا شاع وتواطأت عليه الذاكرة العظمى، وإذا ما كان الخيار الأخير فلم تتغير دلالة لفظ (العمل) إذا ما وقع المصطلح فى حقل معرفى آخر أو سياق آخر فى نفس الحقل بما يتنافى مع مصطلح المصطلح؟! إن تحديد معيارية المادة الخام التى يصنع منها المصطلح لا تقل أهمية بأية حال عن معيارية صياغته، وإن كثيرا من القضايا المصطلحية التى عرقلت مسيرة التوجه العلمى فى المجال النقدى كانت فى جلها نتاجا مشروعا لغياب التأصيل والاتكاء على نظرية واضحة المعالم.

والتفريعات السيمائية لمعنى اللفظ لا تتجاوز منابع ثلاثة[٨٣]، الأول : تصورى Conceptual أوحقيقى Real أو إشارى Denotative "وهذا هو الجانب المطابقى من المعنى"، وهو الذى يعطينا تصورا شاملا للفظ (العمل) وتقع فى دائرته كل مرادفاته مثل : المنتج، الفعل، الأداء، السلوك، الجهد، المهنة ...الخ، على أن يشتمل فى كل الأحوال على جميع العناصر الى لا يتحقق المعنى بدونها. والثانى هو المعنى الاستدعائى Associative والذى يشتمل جوانب نفسية ومنطقية ويتفرع إلى : (أ) المعنى اللزومى Cnnotative، "وهو ما يفهم من اللفظ زائدا عن المعنى التصورى"، كأن نقول (العمل حق، العمل شرف، العمل حياة)، (ب) المعنى الأسلوبى Stylistic، "وهو ما يفهم من المحيط الاجتماعى للاستعمال" مثلما يطلق على الجهة المهتمة بأحوال العمل والعمال بـ (مكتب العمل)، (جـ) المعنى الافصاحى Affective، "وهو ما يفهم من الشحنة العاطفية التى تصاحب نطق الكلمة" ومنه ما يقال فى الأناشيد الوطنية عن (العمل الوطنى)، (د) المعنى الانعكاسى Reflected، "وهو ما يفهم من ارتباط اللفظ بمعنى آخر ينسب إليه" وقد يؤتى بمرادف له حتى لا يحدث التباسا فى الفهم كأن نقول (حسن السير والسلوك) (العمل الأخلاقى). أما الثالث فهو المعنى الشأنى Thematic "وهو ما يفهم من تحديد بؤرة الاهتمام بمضمون اللفظ بواسطة التقديم والتأخير والتأكيد والتكرار" كما فى قوله تعالى : "يوم يبعثهم جميعا فينبئهم بما عملوا"[٨٤]، "ثم ينبئهم بما عملوا يوم القيامة"[٨٥].

وهذه التفريعات الثلاث مجال مطلق لعمل لفظ (العمل) كإشارة لغوية، بيد أن المنبع الثانى والثالث غير وارد وردها كمنبع للاصطلاح، بينما يبقى المنبع الأول (الحقيقى) هو مصدر الاصطلاح وإلا وقع المصطلح فى دائرة المجاز، ومن

ثم كان للمد (الاشتراكى) حين بسط نظريته على الفكر أن يستقطع من أرض الواقع تصورا يحدد بشكل قاطع مفهوما خاصا عن (العمل) فى فكره النظرى المجرد عامة، وفى مجال الأدب خاصة، فهو عمل (منتج) وهو (فعل) من المبدع، و(فاعل) فى المتلقى، وله من السمات الفنية ما يحدد التصور بشكل قاطع وفق ما ترى (ايديولوجية) الفكر الاشتراكى، وهذا بالتأكيد يختلف إلى حد كبير عن مصطلح آخر، بتصور آخر، لصوت دال آخر؛ لنفس (الشئ) أو (الصورة العينية) هو (النص) عند أصحاب (النقد ما بعد البنيوى).

فالذى يفصل المصطلح هنا عن الإشارة اللغوية هو أن مجال النشاط الذهنى واقع فى تصور واحد متواطأ عليه من بين تصورات المعنى الحقيقى لا المعنى المجازى، لأن ذلك المعنى الحقيقى هو الفاعل الذى يحدد سبيل الجمع والمنع فى حد التعريف الذى يتطلب العمل فى مجال الذهن المجرد، وإذا كان التدرج من الإحساس إلى التصور الذهنى هو أرقى مراتب السلوك البشرى (وفق ما يرى يوسف مراد)[٨٦] فإنه يجب ألا يفوتنا أن ثمة حدا فاصلا واقعا بين النشاط الذهنى التخييلى والنشاط الذهنى المجرد، فالأول ينشط فى مجال الفن والإبداع، بينما محور الثانى هو الدائرة العلمية الفلسفية، والأول يعنى بالحس والوجدان والثانى يعنى بالفكر والمنطق، وكلاهما أساس التنمية الحضارية فى شتى مجالات الحياة، وحينئذ يصير التصور فى المجال الذهنى شركا يقع فيه المصطلح مالم نكن على وعى بذلك الحد الفاصل بين الذهنى المجرد والذهنى التخييلى.

وبالرغم من ذلك فقد تبقى قضية عدم تغير دلالة المصطلح بتغير الحقل الدلالى الذى يعمل فيه على حالها من المراوغة، ذلك لأن دلالة المصطلح فى الأساس دلالة عرفية عند أصحاب الحقل المعرفى الواحد، فإذا ما انتقل المصطلح إلى حقل معرفى آخر، فإن الدلالة تخضع لسلطة أصحاب الحقل المعرفى الجديد، وهذا ما جعل الثبات الدلالى فى مصطلح المصطلح أمرا مفترضا.

بيد أن الأمر يستوجب عدم الفصل بين آلية الوضع وآلية التلقى، فإذا ما استوجب الوضع معنى حقيقيا يعمل فى مجال الذهنى المجرد؛ فإن التلقى أيضا يجب أن يخضع لنفس الأساس، وبما أن هذه فرضية تخضع فى المقام الأول للسياق؛ وبما أن السياق "تقليد أدبى راسخ" يدخل فى مجال العرفية أيضا – فإنه إذن لن تكون هناك خصوصية فى ثبات شفرة المصطلح أينما وقعت فى الحقول الدلالية المعرفية مالم ينطلق الفكر البشرى من أساس علمى تقعيدى مجرد يتكئ

على منطق فلسفى واضح تجمع على مفهومه الذاكـــرة العظمـــى أو علـــى الأقـــل أصحاب الحقل المعرفى الواحد.

فالتصور إذن يعنى بالقيمة التداولية الجمالية والعلمية التجريدية، لابـــد وأن يخضع للاصطفاء الدلالى من خلال ذوق مدرب يعى تحولات عصـــره المعرفيـــة، ويتكئ على جهاز استقبال قوى يستطيع تنقية الأجواء الدلاليـــة، ويراعـــى القولبـــة الإيقاعية بدرجة تسمح بسهولة التخزين والاستدعاء والتداول، ويحتفظ لهذا التصـــور بمصداقية مرجعيته المعرفية التى تنبع من المعنى الحقيقى للفظ وتنشط فى المجـــال الذهنى المجرد المنوط به فعالية التواطؤ والشيوع على الأقل فى الحقـــل المعرفـــى الواحد، ومن خلال آلية للتلقى تخضع لنفس النظرية.

وهذا هو الأصل الذى أخاله انبنت عليه المبادئ الأساســية للاصطـــلاح - فيما يخص التصور - فى ندوة الرباط سنة ١٩٨١[٨٧]، من حيث اصطفاء المفـــهوم الواحد فى الحقل الدلالى الواحد، وتفضيل اللفظ المختص علـــى اللفـــظ المشـــترك، وتفضيل الكلمة الشائعة على النادرة، والدقيقة على المبهمة، وعند (تمام حســـان)[٨٨] بتحديد الدلالة الجامعة المانعة من طريق المعنى الحقيقى لا المجازى، وما قال بـــه (حسين طمان)[٨٩] فى سهولة التخزين والاســـتدعاء والتـــداول، ومـــا أكـــد عليـــه (المسدى)[٩٠] من معرفة لنواميس المصطلح فى الوضع والتلقى.

أما فيما يخص آلية الوضع فإن هذه الآليـــة تخضـــع لفـــروض معياريـــة وافتراضات حسية تذوقية - سبق الحديث عنها - أما الفروض المعيارية فهى إمـــا لغوية أو تفضيلية، وتنبع المعيارية اللغوية من صيغة القالب الصرفية التـــى تنتمـــى فى الأساس إلى جذور لغوية صحيحة يسهل معها تحديد المصدر وتشكيل الصيـــغ الاشتقاقية المختلفة منه وفق معيارية اللغة عموما.

ولأن اللغة العربية لغة اشتقاقية فإن الاشتقاق اللغوى فيها يفتـــح أبوابـــا لا أغلاق لها بين الشارع والآخر بما يسمح بجريان الفكر فى قنواتـــه الطبيعيـــة دون تعسر أو تعثر أمام التواطؤ والشيوع، وتتجسد هذه القضيـــة بشـــكل خـــاص عنـــد الوضع أولا ثم بتفضل الترجمة على الاقتراض أو التعريب.

المعيارية اللغوية إذن أساس جوهرى يتكئ عليه الشارع كأولويـــة أولـــى تسمح للمصطلح بمشروعيته التواصلية من أجل تحقيق التواطؤ والشيوع وفـــق مـــا تحكمه أصول علم اللغة العام، ولم تقع قولبته فى براثن النفور ونشاز الإيقاع.

ولما كان الأدب أرضا خصبة لروافد مختلفة من الحقول المعرفية الفلسفية والسياسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية عموما فإنه أصبح على شارحه وشارع نواميسه ومتلقيه أن يتفاعل مع قضاياه من منظور عصره، فليس ثمة خلاف على أن الصراع الثقافى بين القديم والجديد سوف يتمخض عنه توجهات فكرية ومعرفية مغايرة تفضى إلى صراع مصطلحى، ولاشك أن المجتمعات التى بلغت سن الرشد، واستطاعت تقنين مفهوماتها الفكرية والحضارية تكون مصطلحاتها أكثر استقرارا من تلك التى لم تزل على حالها من صراع البقاء والفناء، ولعل استقرار المصطلح يكون مؤشرا صادقا لمدى تقدم حضارة الأمم واستقرار توجهاتها العلمية والمعرفية عموما نحو الرقى المنشود.

والمنظور العصرى يحتم مرجعية التراث فى المقام الأول ما كانت الحاجة إليه أولا، كخيار أفضل، وثانيا : كأحد ركائز تحقيق هوية الذات بما يؤكد انطلاق الفروع من الجذور والاتكاء على الأصل؛ وإلا أصبحنا أبا هشا منبتا تذروه الرياح، وقد تكون هذه الفروع على حالها من الجفاف والشح بعد سنوات عجاف من الركود؛ فى الوقت الذى تندت فيه فروع الآخر، وأينعت فأغدقت، وهذا هو حال الأمم فى كل العصور، والثقافات يغذى بعضها بعضا، ولم تكن فى يوم من الأيام حكرا على أحد، ولم تصنع ثقافة واحدة حضارة أبدا، وحتى الحضارة الإسلامية فى أوج أزدهارها تغذت إلى حد كبير بثقافات الشعوب الأخرى، ولعله أصلٌ من أصول الخلق وضعه الله تبارك وتعالى حينما أنزل القرآن بلسان عربى، ومع ذلك، جاء فيه ما جرى على ألسنة شعوب أخرى جذورا وفروعا[٩١].

وعلى هذا الأساس تشكلت الفروض المعيارية التفضيلية التى تحكم أسس الاصطلاح، ليأتى التراث فى المرتبة الأولى - حسبما أشارت إليه مبادئ وتوصيات ندوة - الرباط سنة ١٩٨١ - ما استقر فيه المصطلح وفق مفاهيم قديمة حديثة أو حديثة قديمة، استطاع من خلالها أن يقهر أمواج ثقافات العصور المتباينة، ثم هو يقفز فى ذاكرة الفكر المعاصر حاملا معه مشروعيته فى الصياغة والمفهوم والتواطؤ والشيوع دون أدنى التباس أو تقعر أو غرابة، وهذه هى الخلية الوراثية التى تحفظ للذات هويتها فى معترك الثقافات المعاصرة شريطة أن يقع عليها من يجليها وينفض ما اعتراها من غبار التباين العرفى فى التواطؤ والشيوع وحسب. وفى الوقت ذاته يفترض فيها ماهو من شأن المصطلح من مرجعية معرفية ثابتة للتصور.

ومن الغبن الجائر المبالغة فى سلطوية الفكر التراثى مالم يتسق مع عصرية التوجه وفلسفة النظرية المطروحة، فالتراث إرثنا، هو مطيتنا ولسنا مطيته، وإن رأى البعض عكس ذلك، وكأنه لا يصح إلا ما وجدنا عليه آباءنا، فليس ثمة عنصرية فى العلم، صحيح أن العالم بناء على بناء وأن الأجيال سلالات من المعارف يكمل بعضها بعضا، ولكن أيضا ليست هذه حقيقة مطلقة، لأنه لو صح ذلك ما أبهر العالم - بما وصل إليه من حضارة - بحضارة المصريين القدماء. إننا إزاء شبكة من العلاقات التى يصعب فض غزلها، وما كان أصلا فى الماضى قد نكتشف الآن أنه ليس بأصل وأن ما بنى عليه باطل، فلكل عصر ثقافاته، ولكل عصر آلياته التى تتناول هذه الثقافات.

ثم إن الطرح النظرى لأى مفهومات مستحدثة هو تشكيل فى الأساس من مواد خام ينبغى ردها فى المقام الأول إلى أصولها وقد تكون هذه الأصول فرعونية أو قبطية أو إسلامية ... أو حتى حديثة، إلا أنها دوما تقع ضمن منظومة تحكم الفكر البشرى عامة، نعم أصبح للفكر البشرى منظومته، وأصبح الحديث عن التفرد والجنس الأوحد - فى مضمار العلم والتكنولوجيا - هراء وضربا من العبث، وفى الوقت ذاته، ليس موكلا لأى أمة الحفاظ على هوية أمة أخرى، فالأصول تنصهر وتذوب مالم تتجسد كائنات حية من لحم ودم، فكرا وسلوكا، فالحفاظ على تراثنا وموروثاتنا هو حفاظ على أصل كونى قبلما يكون حفاظا على ثقافة موروثة ما ساهمت هذه الثقافة فى فكر هذا الكون، وبحثنا عن هويتنا يجب أن نجسده فعلا حيا فى واقعنا المعاصر من خلال معطيات هذا العصر ومقوماته ما اتصل الأمر بالعلم المجرد، وإذا كان قد توقف العمل بالفلسفة عندنا - بعض الشئ - فيما بين الثقافة القديمة والحديثة؛ فإنه بات علينا أن نحتفى بالنظرية ونتحاور بالأصول ما وقع منها فى التراث أو لم يقع دون تحيز أو تعصب أو تعسف.

ولعل المصطلح واقع بجانب منه فى هذا التوجه، الأمر الذى يحكم إلى حد كبير الصراع الأبدى بين الأصالة والمعاصرة، ذلك أننا لا يمكن بحال من الأحوال أن ننفصل عن دائرة الاتصال العالمية فى الفكر والثقافة، وإلا رددنا على أعقابنا، وانطوينا على أنفسنا كالذى يريد أن يفقأ عينيه حتى لا يرى غيره.

إن شرعية مرجعية التراث تنتمى إلى تفرد مفهوماته فى الفكر العالمى من ناحية، ثم كونه الأداة اللغوية ووعاء التداول الخطابى لهذا الفكر من ناحية ثانية، ومن ناحية ثالثة إلى الاتكاء على مجرداته الفكرية التى تتسق مع مفهوماتنا فى

التوجهات المعاصرة. وليس أدل على احتدام الصراع بين الأصالة والمعاصرة في هذه التوجهات من طرح ما يزيد عن سبعة أصوات دالة لتصور أوحد هي السيميائية، والسيمائية، والسيمية، والسميولوجية، والسميوطيقية، والعلاماتية، والرموزية، والدلائلية، والإشارية ... إلخ، وكلها مصطلحات تعيث كيف تشاء في فكرنا المعاصر ولم نستقر على أحدها بعد ثم إنك تجد مصطلحات مثل : الطبع، والصنعة، والتكلف، والسبك، والفحولة، تحكم توجهات البعض النقدية حتى الآن، وكأن النظريات الحديثة في توجهات الفكر المجرد (كفر) ومن يقول بها (زنديق). هذا ولما تزل أيضا مصطلحات مثل الانحراف، والتكرار والالتفات، على حالها من القلق بين التوجهات القديمة والتوجهات الحديثة، ولعل كل ذلك كان نتاجا طبيعيا لسوء فهم استفعال التراث، إما بالمغالاة فيه، أو الانقطاع عنه البته، وهذان أمران كلاهما مر.

ويجيئ الاشتقاق العام في المرتبة الثانية بعد استفعال التراث، ثم الترجمة، فالتعريب، فالنحت، فما لم نجد أصوله ولا فروعه علينا أن نضعها له أيا ما كانت الوسيلة، على أن يكون ثمة تفضيل – وفقا لما أوصت به ندوة الرباط سنة ١٩٨١ – للكلمات العربية الفصحية المتواترة على الكلمة المعربة، وتفضيل الكلمة المفردة لأنها تساعد على تسهيل الاشتقاق والنسبة والإضافة والتثنية والجمع، ومراعاة اتفاقالمصطلح بالمعنى الشائع للكلمة (الإشارة اللغوية).

والاشتقاق "هو عملية استخراج لفظ من لفظ أو صيغة من أخرى، والقياس هو الأساس الذى تبنى عليه هذه العملية، وهو المبرر الذى تستند عليه مثل هذه العملية الاشتقاقية كى يصبح المشتق مقبولا معترفا به ... وكثير من تلك الصيغ التى يجوز اشتقاقها لا وجود لها فى نص صحيح من نصوص اللغة. فهناك فرق كبير بين ما يجوز لنا اشتقاقه من صيغ، وما اشتق فعلا واستعمل فى أساليب اللغة المروية عند العرب"[٩٢]والنوع الأخير من الاشتقاق هو ما يقع ضمن الاشتقاق اللغوى، بينما يقع الأول أو ما يصطلح عليه بالاشتقاق العام[٩٣] ضمن المعيارية التفضيلية لأنه نشاط إبداعى يضيف إلى اللغة مالا يخرج عن أصولها وقواعدها، ويقع فى أعلى درجات التوليد.

وليس بالضرورة أن يتكئ الاشتقاق العام المصطلحى على أصول لغوية، فقد يتجاوزها إلى القياس بالاتكاء على شخصية مشهورة حقيقية أواعتبارية مثل مصطلح (الإطراء الممجوج Puffery) "وقد اشتق هذا المصطلح بلا شك من

شخصية السيد بيف M.r puff الذى يمثل الناقد المزيف والمضجر فى إطنابه ...
فى مسرحية "الناقد" لشيريدان"[٩٤]، وكذلك مصطلح (البريختية) فى نسبه إلى مذهب الكاتب المسرحى برتولد بريخت، "وفقا لهذا المنحى فى اشتقاق المصطلح صار كثير من المذاهب الفكرية والاجتماعية والسياسية والأدبية والفنية معروفا بأسماء أصحابها بإضافة صيغة النسب ism إلى اسم العلم، أى تحويل اسم العلم إلى مصدر صناعى"[٩٥].

ومن نافلة القول، إن المجمع اللغوى كان قد سبق ودعا إلى التوسع فى الاشتقاق والقياس كما أجاز الاشتقاق من أسماء الأعيان والجواهر، كما أقر قياسية المصدر الصناعى للدلالة على النظريات والمذاهب الفلسفية والعلمية، وهو أيضا ما فعله الأقدمون حينما قالوا بالجبرية والقدرية[٩٦].

ويلعب الاشتقاق العام دورا رئيسا فى تشكيل المصطلح واللغة عموما من خلال الاتكاء على مالا حصر له من صيغ معيارية قابلة للقياس عليها، حتى أنه يمكن القول إن لغتنا العربية بهذا التشريع المواكب لوضعيتها صارت لغة حية أبد الدهر، فلم تزل على خصوبتها فى إفراخ لغة من لغة، بما يجعلها لغة كل العصور، وفى الآن ذاته تبقى لها بكارتها ما استطعنا أن نحفظ لها تلك الأصول الأولى، ثم هى تحافظ على شرعية الذوق العام فى التواطؤ والشيوع - كما يقول (تمام حسان) [٩٧] - لأنه لا يكفى أن نصل إلى مصطلح صحت معيارية اشتقاقه وقياسه، ثم طوته صفحات الكتب، ولم تقف قضية القياس عند هذا الحد، فهو إن كان بمثابة "المكيال أو الميزان الذى يبين لنا الصحيح من الزائف، وما يقبل وما يرفض، [٩٨] فهو ليس من السهولة بمكان تحقيقه، فبعض كتب اللغة إذا ذكرت المصادر قد لا تذكر أفعالها ولا أبوابها والعكس صحيح، فنضطر إلى قياس على قياس لاستنباط مجهول من معلوم، ثم تأتى قضية المعنى والدلالة المنوط بها اعتباطية اللفظ على نحو ما صاحب كلمة (الخمر) التى كانت مقصورة على عصير العنب المسكر فأصبحت تفيد كل ما هو مسكر ولم يتخذ من العنب[٩٩].

بيد أن القياس فى الأساس اجتهاد يبدأ بسلوك فردى، مالم يستند إلى ركائز قوية فى تحقيق المعيارية واستبصار بمجريات الأصل ثم الفرع الوليد منه؛ فإنه لن يبرح موضوعه مالم يذهب أدراج الرياح فى معترك التداول والشيوع.

وانطلاقا من توطيد دعائم الذات وتحقيق الهوية كانت أفضلية التراث فى اعتباره مصدرا أولا فى التشريع المصطلحى بقدرته على التلبية الفورية، ثم

احتوائه بين ضفتية المعيارية والوصفية أصول القياس الذى يحقق الاشتقاق فتحقق مشروعية النسب للنتاج التكاثرى للغة. وانطلاقا من نفس الأساس تتشابك الأفضلية فى المرتبة الثالثة (بعد استفعال التراث، والاشتقاق العام) بين الترجمة والتعريب، ذلك أن الترجمة هنا نقل دلالة لفظ لغوى أجنبية إلى اللغة العربية، فى حين أن التعريب نقل بنية لفظ أجنبى بعد تهذيبها على معيارية القياس مع دلالته أيضا. واللغة العربية فى الحالتين تحفظ كينونتها، غير أن الترجمة تحفظ لها جذرها القياسى الأول وما يستتبعه من فعالية نشاط لقياس جديد، بينما اللفظ المعرب يتجمد النشاط القياسى عنده على اعتباره آخر مراحل القياس، وقد تتجمد معه دلالته، وبدهى أنه كلما ارتفعت نسبة الدخيل فى اللغة فقدت حيويتها وخصوبتها وقدرتها على التناسل، ذلك فضلا عن أن (المعرب) لفظ جامد بينما المترجم مشتق ما رد إلى مشتق، فالترجمة إذن حلقة أولى بالتواصل فى سلسلة الاتكاء على الأصل التراثى والحفاظ على حيوية اللغة وتحقيق الهوية، ويضرب لنا (على القاسمى) [١٠٠] مثلا حيا على ذلك بكلمة (راديو) وكيف أنه بتعريبها يمكن أن تحدث شللا لسانيا فى تداول مشتقات لفظ جامد أصلا؛ بينما حين تم ترجمتها بكلمة عربية جذرها (ذاع) فتحت لغة على لغة فنقول أذاع، إذاعة، محطة الإذاعة، مذيع، مذيعة. وهكذا شأن الترجمة.

ويقع على الترجمة العبء الأكبر فى تحقيق العديد من المعادلات الصعبة التى تبدأ بالتصور فالقالب فشرعية الصيغة ثم قدرتها على التداول والشيوع، وذلك بعد رحلة شاقة إلى التراث بحثا عن المقابل الأصولى من عدمه، ثم الإعراج على منازل الاشتقاق والقياس، حتى إذا ما كانت كل الأبواب موصدة، تبدأ رحلة سياقية ومعرفية أخرى؛ على أن تكون الدلالة هى محور البحث لا حرفية اللفظ، وفى ذلك شعرة قد تكون هى القشة التى تقسم ظهر البعير وقد تكون شعرة (معاوية) تحمل من الألفة والمودة ما يفضى إلى استجلاء المعنى واحتواء الدلالة عن طريق فعاليتها فى الأصل من خلال الجذور، فالدخان الذى تجمع فى بؤرة الإبصار ليس هو النار، واللفظ ما هو إلا وعاء، يفترض فيه العمل كإشارة لغوية كما يفترض ارتقاؤه إلى المصطلح والمعول عليه ذلك هو السياق، والسياق له آلية قراءة محكومة بالحقل المعرفى الواقع فيه، فقد يجيد كل من يجيد الإنجليزية (مثلا) نقل أوعية لفظية؛ ولكن يصعب عليه نقل سياقها الدلالى ما لم يكن على بينة بمجرياته فى الأصل المنقول عنه.

إن عملية صوغ المصطلح كعملية إبداعية تخضع عند الترجمة لكل نواميس وضع المصطلح التى تبدأ بالاصطفاء الدلالى الذى يحفظ للقيمة فعاليتها وقدرتها على التواطؤ والشيوع وتنتهى عند درجة التفضيل التى توقف عندها الشارع، ثم يلقى ما فى يمينه فى معترك التداول، فإما تكتب له الحياة، فيسرى فى عقولنا ووجداننا، مجرى العروق فى الدم، أو يبقى على حاله من المراوغة بين الصعود والهبوط، أو تلفظه الذاكرة الجمعية فيهوى كأن لم يكن.

فشأن الترجمة شأن المصطلح فيما يحكمه من أسس ونواميس بدءا من تمثله كقيمة تتطلب قدرة خاصة على الاصطفاء الدلالى واحتواء التصور، ثم هى يحكمها كما يحكم وضع المصطلح آلية خاصة تستشرف الإيحاء المبتغى وتعى القولبة الإيقاعية ثم تحافظ على المعيارية اللغوية والتفضيلية فى كل من اللغتين، المنقول منها، والمنقول إليها، فليست القدرة التعبيرية أو معرفة قوانين اللغة كفيلة بالوفاء بالوضع الأمثل أو ترجمة مصطلح له القدرة على اجتياز العوائق وتخطى السدود؛ فى غياب الوعى الحقيقى بكل ما يحيط به وما يفضى إليه، "ومن الأمثلة على نقص المعرفة اللغوية لدى كثير من المشتغلين العرب بالعلوم فى الوقت الحاضر أن المصطلح المقابل للفظ الإنجليزى Linguistics سمى باثنين وعشرين اسما قبل أن يستقر – تقريبا– لدى كثير من الدارسين على مصطلح (اللسانيات). وذلك على الرغم من أن هذا المصطلح نفسه موجود بدلالته الحالية تقريبا فى قاموس المحكم لابن سيده، وكما يوضح عبد السلام المسدى فإن هذه التسمية لم تتم إلا بعد اخفاقات كثيرة أعقبها اتفاق ظهر فى توصيات بعض المؤتمرات المتخصصة، مع أن السليقة اللغوية التى قادت إلى اقتراحه بعد جهد جهيد هى التى قادت ابن سيده إليه"[١٠١].

ويتفق (حمزة المزينى)[١٠٢] مع ما نحاول التأصيل له من أن المصطلح يفترض فيه ثبات دلالة تصوره أيا ما كان الحقل الدلالى والمعرفى الواقع فيه، ولكن شتان بين الفرض والواقع، لأنه إذا صدقت هذه المقولة فإنها تؤكد شرعية الترجمة الحرفية من خلال لفظ المصطلح، بيد أن المصطلح نتاج عرفى تحكمه آلية التواطؤ والشيوع وفق حقله المعرفى الواقع فيه – كما سبق القول – ولا يمكن التحقق من ذلك إلا عن طريق النشاط المعرفى فى الحقل الواقع فيه فى لغة الأصل، لذا لا نستبعد أن تقع أبصارنا على قضايا مصطلحية تنشط جذورها فى الأساس فى الحقل

المعرفى المنقول منه ما اتكأت الترجمة على لفظ المصطلح وحده دون البحث فى دلالة تصوره حيث وضع المقابل العربى له.

إن العرب حين اعترى معجمهم القصور عن تلبية حاجتهم لجأوا بالضرورة من خلال القياس إلى الاشتقاق العام، ثم هم ما يزالون على إيمانهم باعتباطية الإشارة حتى استحدثوا دلالات جديدة لألفاظ اللغة المتداولة، "بل إن وعيهم بحقيقة هذه العلاقة بين المسمى والاسم جعلهم يستخدمون المصطلحات الأجنبية من غير أى شعور بالحرج إما معربة أو بأشكالها الأصلية"[١٠٣]، ولعل هذه الموضوعية فى المواضعة الأولى لدى الشارع العربى فتحت آفاقا من المعارف ما كانت لتصل إلينا لولا هذه الفطنة التى شرعت باحتضان (التصور) بالدرجة الأولى ما تناسب قالبه مع شرعية اللغة، فالتعريب ما هو إلا "إخضاع اللفظ الأجنبى لطرق الصياغة العربية، وللعادات النطقية العربية، وهو من ثم يتضمن التزاما صارما بالأصوات العربية، والتزاما أقل صرامة بظواهر التأليف وتجاور الحروف فى الكلمة الواحدة، ثم التزام أقل من ذلك بالصيغ الصرفية العربية.."[١٠٤]، وهذه قاعدة قد ترقى باللغة إلى سيرتها الأولى من حيث كونها وسيلة التواصل بين بنى البشر، على حساب هويتها هى حينما تردخ لآلية الاحتفاظ بشكل اللفظ الأصلى عن طريق الاقتراض.

فإذا كانت لكل لغة معياريتها، وهذه المعيارية هى التى تحفظ لها حق الحياة والبقاء، وفى الآن ذاته تأتى فعالية المعيارية العامة التى تجتمع عليها كل اللغات، ويقع ضمن ما يقع فيها تلك العلاقة الاعتباطية التى تحكم الصوت الدال بتصوره، ولما بلغت هذه الاعتباطية قمتها فى (الإشارة اللغوية) ووصلت إلى درجة الصفر فى (المصطلح)؛ فإن التصور يصبح محورا رئيسا ثابتا فى معطائية اللغات من حيث كونها أداة للتواصل الفكرى، ومن ثم فإن التصور وفق هذا المفهوم يصير هو أصل التواصل وليس الهيكل أو (الصوت الدال) الذى يحتويه، ولو تعطل التصور لصالح الصوت الدال؛ لتعطل معه الكثير من مجريات الدلالة التى ينتمى إليها الفكر المجرد ولأصيبت الدائرة الفكرية التواصلية بقدر غير يسير من الضبابية فى استجلاء الأمور، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن مشروعية القالب تتصل فى الأساس - فى حالة التعريب - بسهولة النطق وفق آلية عمل اللسان العربى، وهو عامل فعال لا يقبل المزايدة فى تحقيق التواطؤ والشيوع، فلو تحقق له بغيته من خلال مطاوعة الصيغة للتعريب فبها وحسنت؛ وإن لم يكن فقد

يكون فى كون أصل الترجمة أصل الوضع ما يحفظ للفظ معياريته الصوتية بما لا يتنافى مع طبيعة اللسان العربى أيضا، ومن ثم يأخذ شرعيته فى حقله الجديد عن طريق الاقتراض، وتلك هى النار التى تكمن تحت الرماد!

فإذا كان الاشتقاق العام للمصطلح يحتفظ للغة بكينونتها الشاملة صوتا دالا وتصورا ودلالة من نبع أصلى بتواصل الاشتقاق، والترجمة المصطلحية تعطل الاشتقاق عند التصور المرجعى للمصطلح على الرغم من احتفاظها بالتواصل السلالى للفظ فى القياس، والتعريب يثبط ذلك القياس تماما عند آخر صورة تشكل عندها اللفظ - فإن (الاقتراض) يمحو تماما هوية ذلك الوعاء ويعول اللغة على لغة أخرى، ولنا أن نتصور مدى خطورة ذلك حينما ندرك ما نحن عليه من وضع على سلم الرقى الحضارى والتقنى، ذلك الذى يمنح كل مخترع الحق فى تسمية اختراعه المستحدث بلغته، فهو صاحب الصياغة الأولى والدلالة الأولى لمخترع أنا شريك له فى استخدامه وحسب، ولو فتح الباب على مصراعيه للاقتراض واستيراد اللغة أيضا لتجمدت لغتنا العربية وشاخت؛ ما دمنا على حالنا من التردى، وما دامت اللغة على حالها من الإحلال والإزاحة.

إن المشرع الأول حينما أقر (التعريب) و (الاقتراض) ما دعت الضرورة إلى ذلك، كان يدخل باللغة العربية وثقافتها على لغات وثقافات العالم دخول المنتصر الذى يقنن ويؤصل ويخترع، وأيا ما كان حجم الاقتراض أو التعريب، فإن لغة المنتصر غالبا هى الأقوى، وهى التى لا يبقى من استنفاد طاقتها سوى أقل القليل، أما ما كان فى عصور السليقة أو ما قبل التقعيد، وما قبل الفتوحات الإسلامية فإن استعارتهم "كانت استعارة ضرورة وحاجة ملحة، على أنهم فى القليل من الأحيان قد اقتبسوا أيضا بعض تلك الألفاظ الأجنبية التى لها نظائر فى لغتهم فى المعنى والدلالة، إما لإعجابهم بأصحاب هذه الألفاظ والشعور بأنهم أرقى ثقافة وحضارة أو للدعابة والتفكه"[١٠٥]، وتلك الألفاظ قد أخضعها العرب لمعيارية الصوت العربى نطقا وكتابة حتى عرفت فيما بعد بالمعرب، "أما غيرها من الكلمات الأجنية التى بقيت على صورتها الأصلية فقليل عددها، وقد ظلت قليلة الشيوع والدوران، وأطلق عليها "الأعجمى الدخيل"، كأنما أريد بهذا استبعادها عن الألفاظ العربية الأصلية ولكن المؤلفين من المتأخرين لم يلتزموا هذا الوصف أو هذا التمييز فى علاجهم للألفاظ التى اقترضها العرب"[١٠٦].

أما ما نحن عليه الآن فهو اشبه بحال المنهزم حضاريا، وأصبحت اللغة على حالها من الخنوع فى استئناث الدخيل، واستسلمت الثقافة العربية بكل ما لديها من قوى متداعية إلى الردوخ لذلك الطوفان الجارف من التراكيب المصطلحية التى هزمنا بها لغتنا فى عقر دارها، وهاتيك : الميتونيما، وسينكدوكى، وأيديولوجيم، والفينومينولوجى، والأيزوتوب، والمود، والموتيف، والليموتيف، والبوليسيما، والأليجورى ... إلخ، وليتها كانت توجهات لغوية وحسب، بل تمخض عنها ما أودى بمفهوم وجدوى المصطلح وما يستتبعه من مناح فكرية تجريدية يفترض فيها التوجه العلمى والتقنى الذى يأخذ بيد الإنسان العربى المعاصر لا رأسه ولحيته.

وإذا كان مجمع اللغة العربية قد أجاز "أن تستعمل بعض الألفاظ الأعجمية عند الضرورة على طريق العرب فى تعريبهم"(١٠٧)، فأقل ما يرتجى هو أن يعى الشارع العربى مدى هذه الضرورة، ثم هو على وعيه بحال المعيارية التفضيلية فى أسس الاصطلاح والتى تنأى قدر المستطاع عن الدخيل ولا تلجأ إليه إلا عند الضرورة القاهرة على حد تعبير (المسدى) "لأنها تمس خصوصيات بالغة الدقة إذا بحثت لها فى لغتك عن بديل مطابق أعوزتك الحيلة وإذا ترجمتها على سبيل التقريب أو المحاكاة حرفتها عما هى عليه عند أهلها، وأدخلت الضيم على أخواتها فى لغتك التى بها تحاكيها"(١٠٨)، فكأننا واللغة نعادل بانسجامها الدلالى بعض عقمها الاشتقاقى فى غير إسراف أو صدود. "ولئن أصاب لفظ "الواقعية" فى اللغة العربية مرماه الدقيق لأداء المفهوم الأجنبى القائم فى كلمة "رايليسم Realisme" التى ظهرت فى اللغة الفرنسية لأول مرة بدلالتها الأدبية سنة ١٨٣٣ فإن التيار الأدبى المضاد والذى ساد فى مطلع القرن العشرين - وابتكرت له فى اللسان الفرنسى سنة ١٩٢٠ لفظة "سوريليسم " - لم يجد الترجمة الملائمة، ولعل تركيب اللفظ الأجنبى من لفظة أصلية تعنى الواقعية ومن أداة مزيدة فى مطلع الكلمة - تدل فى سياق المحسوسات على معنى الفوقية وفى سياق المجردات على معنى المزايدة - هو الذى عقد عملية الترجمة وجعل آلية النقل أيسر منالا فلم يقل فى اللغة العربية عن هذا التيار "المدرسة فوق الواقعية" أو "أدب ما فوق الواقع"، وإنما استعير اللفظ الأجنبى وأجريت عليه تعديلات صوتية ومقطعية حتى يتحول الدخيل معربا وذلك بأن أبقى على عنصرين من عناصر الكلمة وترجم عنصرها الثالث الذى هو اللاحقة الدالة على المنزع الفكرى - أو المذهب بصفة عامة - فقيل "سريالية" على قالب المصدر الصناعى"(١٠٩).

ويعود (شكرى عياد) ليؤكد ما أسلفنا تأكيده أنه "إذا كان ثمة خوف من أن تنهزم هذه اللغة أمام أرتال الألفاظ العلمية والتكنولوجية فليس ذلك لضعف في المقدرة اللغوية الكامنة في نفوس أبنائها ولا لتقصير في أدائها العادى بل لتخلفنا العلمى"[١١٠].

واتباعا لأسس الدرس المدرسى فإن آلية الوضع وما يتبعها من تواطؤ أو شيوع لاتتم فى يوم وليلة، ولا بقرار سلطوى أو قانون استثنائى من الواضع، ومهما كان التحصن بأسس ومعيارية المواضعة؛ فإن ثمة متسعا من الوقت تحكمه آلية التداول حتى يستقر ذلك العضو الجديد وينسجم مع باقى أعضاء الجسد، وسواء أكان السبيل إلى ذلك الذوق المدرب، أو إجماع الذاكرة العظمى، أو بتدخل إحدى الجهات الراعية للغة، فإنه من الموضوعية كتابة لفظ المصطلح الجديد إن جاء من لغة غير العربية بلغته الأصلية التى كانت بمثابة (القابلة) لمولده – أمام المصطلح الموضوع بالعربية، وذلك حفاظا على مصداقية النهج، حتى يستقر المصطلح على صورته النهائية، بعد استنفاد كل الطاقات الموجهة للعمل على استقراره، فالمصطلح فى جوهره عمل جماعى لذاكرة أمة، وإن كانت مشروعيته تبدأ بشارع أول هو أحد أفرادها.

ثم يأتى النحت على أدنى درجات التفضيل فى الوضع المصطلحى باعتباره "حدثا عارضا فى اللسان العربى، وتكيفا طارئا على جهازه"[١١١]، فهو إن كان معنى بالاختزال أو الاختصار فإن صيغته تصبح عبئا ثقيلا على الصيغ اللغوية، فإذا ما كان التعريب يتمتع بالقياس ثم يوصد بابه خلفه؛ فإن (النحت) فى أساسه صيغة شاذة عن الأصل القياسى، ولما يزل موقف المجمع منه على حاله من التردد بين القبول والرفض[١١٢]، فى الوقت الذى امتد فيه إلى صياغات مؤثرة فى المصطلحات العلمية، الطبية منها خاصة، ثم نجده بين أيدينا فى مصطلحات مثل (اللاوعى)، و(اللاشعور)، و(الميتافيزيقا)، و(الميتالغوية)، و(اللانهائية، الخ، "والمتتبع لتاريخ اللغة العربية يدرك كيف كان أمر احتضان اللفظ الأعجمى أهون على العرب من اللجوء إلى النحت الذى يؤدى إلى شذوذ فى الأوزان أوعجمة فى ترتيب الأصوات وتوزيع المقاطع".[١١٣]

غير أن تمتع الصيغة المنحوته بخاصية الاختزال يعطيها من القوة ما يدفعها إلى فعالية ذهنية عالية فى الأجواء العلمية والتجريدية، ولأن الذهن بطبيعته يميل إلى ما يشحذه، ويرضى حاجته إلى الإعمال والتفرد، فإنه بات على اللغة أن

تضحى مرة أخرى بالشكل فى سبيل الحاجة الملحة إلى نسقية الخطاب العلمى الاختزالى الذى يصبو إلى الدلالة المجردة من أيسر السبل، والتى يقع النحت على قوارعها عاريا من كل شئ إلا مثيره الذهنى الذى يؤجج حتمية التواصل دون شطط أو اسهاب أوفضول، وذلك ما يدفعنا إلى الاتفاق مع مقولة (إبراهيم أنيس)[١١٤] بضرورة الاعتدال لدى المجمع اللغوى إزاء شرعية النحت، إن كان ثمة ما يستوقف زحف الذاكرة الجمعية إليه، من خلال تداولها الفعلى الشائع لصيغ النحت المصطلحية فى واقعنا الفكرى والثقافى، وهو ما يتفق أيضاً مع مبدأ أساسى من المبادئ التى أرستها ندوة الرباط سنة ١٩٨١، من حيث كون النحت فى الوضع الأخير فى الترتيب التفضيلى، ثم التأكيد على تفضيل الكلمة الشائعة على الكلمة النادرة أو الغريبة؛ إلا إذا التبس معنى المصطلح العلمى بالمعنى الشائع المتداول لتلك الكلمة.

الهوامش

١- انظر – علم اللغة العام، فرديناند دى سوسير، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بيت الموصل، العراق سنة ١٩٨٨ ط٢، ص٨٤ – ٨٩ .

– عصر البنيوية – إديث كريزويل – ترجمة جابر عصفور (رأى المترجم)، الهيئة العامة للكتاب، آفاق الترجمة ع١٧، سنة ١٩٩٦، ص٤٠٩ – ص٤١٠ .

٢- انظر : الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامى، نادى جدة سنة ١٩٨٥، ص٤٧، عن :
dnA srevaL yB .narT(,.R sehtraB ,ygoloimeS fo stnemelE
.٥٠ .P ,١٩٨٠ ,kroY weN ,)htimS.C

٣- السابق.

٤- انظر : معيار العلم، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف سنة ١٩٦١، ص٧٩ . وذكر ذلك (الغذامى) كما أشار إلى ورود المعنى نفسه فى كتاب (الشعر) لابن سينا، تحقيق عبد الرحمن بدوى، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة لسنة ١٩٦٦، ص٦٦.
انظر السابق، ص٤٥٠

٥- اللسان مادة (حرب).

٦- الخطيئة والتكفير، ص٤٨، وانظر : اللسان مادة (قها).

٧- عبد السلام المسدى، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر سنة ١٩٨٩، ط٢، ص٢٤ .

٨- السابق ص٩٨ .

٩- السابق ص٩٩ .

١٠- انظر : الحصليه اللغوية، أحمد محمد المعتوق، عالم المعرفة ع٢١٢، أغسطس سنة ١٩٩٦، ص٤٧

١١- انظر : أسس المصطلحية، محمد محمد حلمى، مجلة علامات ج٨ م٢، يونيه سنة ١٩٩٣، ص٢٨٣، عن :

- ygolonimret fo yroeht lareneG ehT)١٩٨٣(.H ,rebleF nedalB/noitanemuceD aled sraihC[noitamrofni rof leciteroehtA .٩١ - ٨٥ .P ,٣/٢ .oN ,٣٧]tatnemucoD edroov

١٢- انظر : السابق.

١٣- انظر : السابق، ص٢٨٥ .

١٤- انظر : السابق، ص٢٨٤ .

١٥- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، تيرى إيجلتون، ت أحمد حسان، كتابات نقدية ع٤ سبتمبر سنة ١٩٩١، ص١٢٦ .

١٦- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، تيرى إيجلتون، ت، أحمد حسان، كتابات نقدية ع١، سبتمبر سنة ١٩٩١، ص١٦٨ .

١٧- اللغة بين المعيارية والوصفية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء سنة ١٩٨٠، ص١٦٣/١٦٤

١٨- عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، أزمة المصطلح فى النقد القصصى، مجلة فصول م٧،ع٣،٤، سنة ١٩٨٧، ص٩٨،٩٩ .

١٩- الأسس اللغوية لعلم المصطلح مكتبة غريب القاهرة سنة ١٩٩٣، ص١١،١٢٠

٢٠- السابق.

٢١- قراءة فى معنى المعنى، مجلة فصول م٧،ع٣،٤ ، سنة ١٩٨٧، ص٣٧ وما بعدها.

22- ,skooB niugneP ,smreT yraretiL fo yranoitciD A ,nodduC .A.J .١٠٤ .P ,١٩٨٢ nodnoL

23- lisaB ,scitenohP dnA scitsiugniL fo yranoitciD A ,latsyrC divaD .١٥٢ .P ,١٩٨٩ ,egdirbmoC dnA drofxO llew kcalB

٢٤- انظر : إشكالية المصطلح، إبراهيم مصطفى إبراهيم، وزارة الثقافة، سلسلة الفلسفة العلم ع٣، سنة ١٩٩٦، ص١٠١ .

٢٥- انظر : أسس المصطلحية، محمد محمد حلمى، مجلة علامات ج٨، م٢، يونيه سنة ١٩٩٣، ص٢٨٣ .

٢٦- انظر : السابق ص٢٨٤ .

٢٧- تأسيس الاصطلاحية النقدية العربية، مجلة علامات ج٨،م٢، يونيه سنة ١٩٩٣، ص١٧٥ - ص١٧٦ .

٢٨- انظر : السابق.

٢٩- السابق.

٣٠- انظر : شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، سامى البدراوى، عين للدراسات والبحوث سنة ١٩٩٥ ص٩٤،٩٥ .

٣١- عبد السلام المسدى، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر سنة ١٩٨٩، ط٢، ص٢٤ .

٣٢- محمود فهمى حجازى، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، مكتبة غريب القاهرة، سنة ١٩٩٣، ط٢، ص٧ .

٣٣- على القاسمى، المصطلحية، الموسوعة الصغيرة، ع١٦٩، العراق سنة ١٩٨٥، ص٢١٥ .

٣٤- محمد محمد حلمى، أسس المصطلحية، مجلة علامات، ج٨،م٢، يونية سنة ١٩٩٢، ص٢٩٠ .

٣٥- انظر : الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص١١ .

٣٦- جدلية المصطلح الأدبى، مجلة علامات، ج٨،م٢، يونية سنة ١٩٩٣، ص١١٢-١١٣ .

٣٧- السابق .

٣٨- السابق .

٣٩- انظر : الكشاف للزمخشرى، ج١، دار الريان سنة ١٩٨٧، ط٣، ص١٢٦ .

٤٠- جدلية المصطلح الأدبى، مجلة علامات جـ٨،م٢، يونية سنة ١٩٩٣، ص١١٣ .

٤١- اخترت (إشارة لغوية) للتعبير عن وحدات اللغة الدالة، دون اللفظ؛ لأنه معنى عند علماء اللغة بالصوت المنطوق وحسب (الحصيلة اللغوية/٤٧)، ودون الكلمة؛ لأنها مفرد الكلام يمكن أن تحدث خلطا مع مفهوم (دى سوسير) عنه باعتباره نطقا فرديا غير اجتماعى أو حوارى (مقدمة فى نظرية الأدب/١٤١)، ودون العلامة؛ لارتباطها بما تشير إليه علاميا عند (بيرس) خارج الصورة العينية للفظ، مثل علامة الدخان على النار (مقدمة فى نظرية الأدب/١٢٦)، وكذلك دون الرمز؛ لدلالته العلاماتية أيضا على فعالية الإشارة، وارتباطه بمرجعية تعسفية عند (سوسير) (مقدمة فى نظرية الأدب /١٢٦)، وذلك من ناحية، ومن ناحية أخرى على اعتبار الرمز الفنى شيئا حسيا يشير إلى معنوى لا يقع تحت الحواس (الرمز والرمزية/٤٠) وهو ما يقصيه تماما عن دائرة الاختيار .

٤٢- للمزيد من الضوء على هذه النظرية انظر :

- Closing Statement : Linguistics And Poetics, Jakobson, Combridge, Prass. 1978, P. 353.

- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة جابر عصفور، آفاق الترجمة ع سـنة ١٩٩٥، ص٢١

-- نظرية اللغة الأدبية، خوسية إيفانكوس، ترجمة حامد أبو أحمد، دار غريب سنة ١٩٩٢، ص٥٢ ٠

- الخطيئة والتكفير، ص٧ ٠

٤٣- انظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق ابن الخوجه، دار الكتب الشرقية تونـس سنة ١٩٦٦، ص٣٤٦ ٠

٤٤- انظر : السابق٠ وقد ذكر ذلك (الغذامى)، انظر الخطيئة والتكفير ص١٥ ٠

٤٥- الخطيئة والتكفير، ص١٥ ٠

٤٦- انظر : السابق٠

٤٧- انظر : الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص٩٠-٩١ ٠

٤٨- عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص٩ ٠

٤٩- مجلة فصول (ندوة العدد)، م٥ع١ سنة ١٩٨٤، ص٢١٥ ٠

٥٠- عبد السلام المسدى، المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامـات جـ٨م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٥٥ ٠

٥١- بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة سنة ١٩٩٠، ص٤٥ ٠

٥٢- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة سنة ١٩٧٨، ص٦٤ ٠

٥٣- السابق٠

٥٤- نظرية اللغة الأدبية، ت٠ حامدأبو أحمد، دار غريب، القاهرة نة ١٩٩٢ ص٥٢ ٠

٥٥- نبيلة إبراهيم، القارئ والنص، مجلة فصول م٥ع١ أكتوبر سنة ١٩٨٤، ص١٠١ ٠

٥٦- انظر : السابق٠

٥٧- نحو تصور كلى لأساليب الشعر العربى، مجلة عالم الفكر، م٢٢ع٣،٤، يونيه سـنة ١٩٩٤، ص٩٠،٩١ ٠

٥٨- عن الهيئة العامة لتصور الثقافة، سلسلة (كتابات نقدية)، ع٥٤ سنة١٩٩٦ ٠

٥٩- مدخل إلى السميوطيقا، دار إلياس، القاهرة، ص١٧ ٠

٦٠- علم النص، ترجمة فريد الزاهى، دار توبقال، المغرب سنة ١٩٩١، ص٧٨ ٠

٦١- مجدى وهبه، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت ص٥٠٩ ٠

٦٢- انظر : الخطيئة والتكفير جـ٣١ ٠ وانظر :

- Structuralism Piaget, J. (trans.by C.Machler), Harper colophon Books, New York, 1970, P.5.

٦٣- السابق، ص٣٢ ٠

٦٤- انظر : أساليب الشعرية المعاصرة، ص٤١، عن :

- Bateson, F.W. English Poetry : Acritical Introducion, London 1950, Pag. 25.

٦٥- انظر : الخطيئة والتفكير، ص٨٠ عن :

- Abrams, M. H. The Mirror And The Lamp, Oxford University Press, New Yourk, 1953. P. 283.

٦٦- الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الحلبي سنة ١٩٤٤، ج٣، ص١٣١-١٣٢ .

٦٧- عبد السلام المسدى، المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات، ص٦٢،٦٣ .

٦٨- انظر : النص الأدبى وقضاياه، محمد الهادى الطرابلسى، مجلة فصول م٥ع١ سنة ١٩٨٤، ص١٢٤ .

٦٩- انظر : السابق.

٧٠- عبد السلام المسدى، النقد والحداثة، دار أمية تونس سنة ١٩٨٩، ص٨ .

٧١- انظر : الأصول، تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتابة سنة ١٩٨٢، ص٨١ .

٧٢- السابق.

٧٣- تمام حسان، الأصول، ص٨١ .

٧٤- انظر السابق.

٧٥- المسدى، المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات، ص٦٤ .

٧٦- محمد عفيفى مطر، أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت، قراءة، دار الشئون الثقافية، بغداد سنة ١٩٨٦، ص٢٥ .

٧٧- توفيق الزيدى، تأسيس الاصطلاحية النقدية العربية، مجلة علامات، ص١٧٨ .

٧٨- انظر : السابق. وانظر اللسان مادة (طبع).

٧٩- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، تمام حسان، ص١٦٣ .

٨٠- المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات، ص٦٢ .

٨١- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، ص١٦١ .

٨٢- انظر : الأصول، ص٣٨٤ - ص٣٨٥ عن :

- Semantics, Geoffrey leech, Penguin Books, England, 1974, P. 10 - 26.

٨٣- المجادلة آية (٦).

٨٤- المجادلة آية (٧).

٨٥- انظر : الأسس النفسية للإبداع الفنى، مصطفى سويف، دار المعارف سنة ١٩٨١، ص٢٢٧ .

٨٦- انظر : المصطلحية، على القاسمى، الموسوعة الصغيرة ع١٦٩، العراق سنة ١٩٨٥، ص١٠٧ - ١١٢ .

٨٧- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية ص١٦١ - ١٦٣ .

٨٨- انظر : ندوة علامات، مجلة علامات، ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٣٨ .

٨٩- انظر : المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات ج٨ ع٢، يونية سنة ١٩٩٣، ص٦٢ - ٦٣ .

٩٠- على سبيل المثال : إبليس، أساطير، إنجيل، من (اللغة اليونانية القديمة)، إيوان، بستان، من (الفارسية)، تابوت، تنور، جهنم، من (العبرانية)، حواريون (أرامية). انظر فى ذلك : تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغة العربية، طوبيا العنيسى، دار العرب، القاهرة، سنة ١٩٦٥ .

٩١- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٥ ط٥، ص٦٢ - ٦٥ .

٩٢- انظر : السابق.

٩٣- عز الدين إسماعيل، جدلية المصطلح الأدبى، مجلة علامات ج٨ م٢، يونيه سنة ١٩٩٣، ص١٢٠ عن :

- A.J. Cud: Adictionary of Literary terms. Penguin Books 1982, (Ibid. P.540).

٩٤- السابق.

٩٥- انظر : تعريب التعليم الجامعى والعالى، إبراهيم مدكور، الأمانة العامة لاتحاد الجامعات العربية بالقاهرة سنة ١٩٨٠، ص١٣،١٤ .

٩٦- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، ص٣٥ .

٩٧- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص٨ .

٩٨- انظر : السابق.

٩٩- انظر : المصطلحية، ص٦٤ - ٦٥ .

١٠٠- حمزة قبلان المزينى، ندوة علامات، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص١٦-١٧ .

١٠١- انظر : السابق.

١٠٢- السابق، ص١٤ .

١٠٣- تمام حسان، الأصول، ص٢٩٠ .

١٠٤- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص١٢٤ .

١٠٥- السابق، ص١٢٥ .

١٠٦- السابق.

١٠٧- *المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات،* ص٧٠ .

١٠٨- السابق، ص٧٢-٧٣ .

١٠٩- اللغة والإبداع، ص١١٠ .

١١٠- السابق، ص٦٦ .

١١١- انظر : من أسرار اللغة، ص٨٦ .

١١٢- عبد السلام المسدى، المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلـــة علامـــات، ص٦٥ وما بعدها.

١١٣- انظر : من أسرار اللغة، ص٩٠ - ٩١ .

مـــدخـــــــل

نظرية المصطلح النقدى

تشهد الأصول على أن الانطلاق من المفهوم، وتحديد الجـــدوى، وتوثيـــق الأسس والمبادئ العامة التى تحكم وضع المصطلحات من خـــــلال ربـــط النتـــائج بالمقدمات المفترضة؛ هو بمثابة البحث فى النظرية العامة لعلــم المصطلـــح التـــى تحكم العلاقات القائمة بين المفاهيم العلمية المصطلحية، وتحدد الثوابـــت المفـــترض الانطلاق منها على مستويات متباينة تجتمع عليها حقول المعرفة المختلفة من خــلال الإطار العام الذى يحكم علم المصطلحية[1].

غير أن الأصول ذاتها تؤكد أن ثمة تباينات تحدث كلما اتجهنا نحو الحقــول المعرفية المتخصصة بالرغم من انتمائها إلى الجذر الأصلى المتكأ عليه، وأن هـــذه الحقول تسمح بقدر غير يسير من المرونة فى توجهاتها يتصل بأعراض الأصــــول لاجواهرها بما قد ينشأ عنه أصول فرعية، قد ترقى إلى مستوى المعيارية، أو تبقـــى على حالها من الاعتبارية، إلا أنها فى كل الأحوال لابد أن تنعم بالاســـتجلاء التـــام من خلال المعرفية المقننة التى يمكن أن يتواطأ عليها أصحـــاب الحقـــل المعرفـــى الواحد، فتنشأ ما يتعارف عليها بالنظرية الخاصة[2].

والنظرية فى الأساس تنبنى على تجريدية علمية وصبغـــة معرفيـــة، تبـــدأ بافتراضات وتنتهى بشبه مسلمات تحقق شرعية النتائج، وتستوى على قدرهـــا فـــى الحقول المعرفية المختلفة بما يسمح لها باختراق هذه الحقول وفرض نواميسها بغـير تصدع أو خلل، ولقد أصبحت هذه السمة هى الغالبة على التوجهات العلميـــة فـــى العصر الحديث، فمن (النشوء والارتقاء) عند (دارون) حتى (ما بعد الحداثة) واجـــه الفكر المعاصر كما من النظريات استطاعت أن تخترق أجواء الحقـــول المعرفيـــة

المختلفة عامة والأدب خاصة، فتميزت النظرية بذلك عن كل ما غايرها من فعاليات علمية "من حيث إنها دأبت على استثمار المعطيات العلمية خارج حدود نشأتها"[٣]، الأمر الذى جعل الأدب معتركا خصبا لفاعلية العديد من النظريات القادمة من حقول معرفية فلسفية أو نفسية أو اجتماعية، فتكالبت عليه هذه النظريات كما تتكالب الأكلة على قصعتها أحيانا؛ وأحيانا أخرى احتضنته فى صدر المجرد والجمالى، حتى أصبح للأدب نظريته التى تتحسس البحث عن القوانين والقواعد العامة التى تحكم ظواهره المختلفة، "وهذه العملية التجريدية يطلق عليها الفرنسيون "فلسفة الأدب" بينما تسمى فى الإنجليزية "نظرية الأدب"[٤].

على هذا الساس ترتفع نظرية المصطلح النقدى محاولة التأصيل لأعراف الحقل المعرفى المتخصص فى مجال النقد الأدبى بالوقوف على أهم شواهد الخروج عن الجذور ومدى ما يتمتع به هذا الحقل من خصوصيات تحكم آلية فعاليته وتقنيته بتحديد رؤية فلسفية عامة لمصطلحه ثم طبيعة الأجواء التى يعمل بها.

وهنا يجدر الفصل بين النظرية والمنهج، فالنظرية مادة مجردة تهتم بوضع القواعد والأسس لإطار المقولات، قد تخضع للتحور وفق آليات التوظيف شأنها فى ذلك شأن المنهج الذى يعنى فى الأساس بالأدوات المستخدمة فى عملية التفسير، وإذا جنحت النظرية إلى تجريد المادة من فرديتها فإن المنهج يحاول إبراز هذه الفردية وتوضيحها[٥].

أما فيما يتعلق بالرؤية الفلسفية فهو من قبيل التشابه فى آلية الفكر والرؤية المجردة بين طبيعة العمل النقدى والعمل الفلسفى، أو كما يرى (زكى نجيب محمود) "فى أنهما يتجاوزان السطح ويتجهان إلى العمق، بحثا عن الجذور المستنبطة فى الظاهر الذى تراه العيون"[٦].

وتنبع نظرية المصطلح النقدى من فلسفة العملية النقدية ذاتها، وذلك بحصرها على اختلاف توجهاتها فى قانون معيارى أول يهيمن على فعاليتها ويمنحها سطلتها المعرفية، "وهى أنها محاولة لفك الارتباط بين الدوال والمدلولات"[٧]. وهذه المحاولة تطبع فى ثناياها القيمى والجمالى من خلال اتكائها على أسس معرفية معدة سلفا، تتسق معها الوسيلة وتتطبع بها النتيجة ضمن إطار فكرى مجرد يجمع الدائرة الفكرية العامة، ويستند إلى سلطات معرفية يدفع بعضها بعضا، الأمر الذى يتطلب بالضرورة تبيانا واضحا لكل وحدة معرفية تسعى لأن

تشارك فى توطيد مرجعية السلطة، فتفرض الحتمية الحاجة الملحة إلى التعرف، "والتعرف سبيل التجريد إذ هو يخلص المدركات من صفاتها غير الأساسية، وهو سبيل التعميم إذ هو يعين على بيان الخصوصية والنوعية"[٨]، وهذه على وجه التحديد فعالية منوط بالمصطلح تحقيقها.

أى أن السلطة المعرفية للعملية النقدية، تلك التى دفعنا إليها النص، مدفوعة هى الأخرى بشكل أو بآخر بسلطة معرفية أخرى على فلك المجرد، وهنا تتجلى إلى حد كبير الجدلية الاصطلاحية بين الأصل المعرفى وفاعلية الزمن المتغير، ثم تأتى مداخلات النقد الجديدة فى مجال عمل (التصور)، فيصير المصطلح موضوعا والسلطة المعرفية محمولا، وتتمثل هذه السلطة فى المذاهب الأدبية والنظريات النقدية التى تحكم الفكر النقدى، وهى على وفرتها تشكل المنحى الإنسانى والفكرى فى عصور مختلفة. ولما كانت فعاليتها تتجلى فى منطقة (التصور المصطلحى) فإن النقد الأدبى يمثل حلبة الصراع لأنماط متباينة من النظريات المجردة تتأثر وتؤثر فى المناحى السياسية والاجتماعية والفنية والعقائدية بما يسمح بقدر موفور من التوجهات التى تدفع أو تعرقل مسيرة الإنسان فى طريق الرقى الحضارى وتنعكس فى الوقت ذاته على العملية النقدية بالسلب أو بالإيجاب.

ثم إن هذه السلطة المعرفية تنزع إلى خطاب يعتمد شفرة خاصة للتواصل، وتتطلب جمهورا من المتلقين على اختلاف مستوياتهم يعتمد هذه الشفرة بعد تفريغ شحنتها فى شكل مصطلح، قد ينتزع من جسد لغة الخطاب فيصير لغة فى لغة، وفضلا عن كونه شفرة وسيطة وقيمة مجردة؛ فقد يصبح حكما معياريا أو تابعا لنظرية جانبها الصواب، وقد يكون مقصودا لذاته، وقد يصل من الخصوصية إلى درجة ما من الغموض وسط هذا الحشد الهائل من التقنيات المتداخلة. وهو ما تعنى به اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة، فتدخل فى قضايا (الصوت الدال) حيث وضع اللفظ فى درجة الصفر بين المعنى والدلالة، مع توارد الترادف اللفظى واختلاف الدلالة، أو الاختلاف اللفظى وترادف الدلالة، ثم اعتماد ضبابية المصطلح فى الحقل الدلالى الواحد ما اعتمد الفكر اللغوى على التشابه والتضاد.

وقد تتسع الدائرة الفكرية لتشمل (نظرية المعرفية Epistemology) بما تشمله خارج النفس وخارج حدود الأدب، وتتقلص رويدا، رويدا، حتى ترسو على مشارف الذات؛ إذا قلنا مع (بارت) باعتبار الأدب إرساء أو تأسيسا للذاتية[٩]، وهنا

تقع المزاوجة بالضرورة الحتمية بين علمية النقد وذاتية الأدب، حيث تركض الأولى وراء ترسيخ الأصول الفلسفية للفكر المجرد، وتنطبع الثانية بتلبية حاجتنا الملحة إلى إشباع النفس الإنسانية بنورانية الجمالي والمثير العجائبي، إنه الغزل رفيع المستوى بين خيوط صناعية تحفظ للنسيج استواءه، وأخرى طبيعية يتكيف معها الجسد وفق ما يعتريه من أجواء، فعلى الرغم من خشونة لغة العلم إلا أنها هي التي تحافظ على استواء النهج وإغلاق الدائرة الكهربية - بقطبيها - للتواصل، وعلى الرغم من زئبقية لغة الفن فإن طلاوتها تكمن في نسقها، وحين تجتمع اللغتان على قلب نص واحد، يصير النقد حملا ثقيلا، وتعوزه الوسيلة، وتقوم قيامة المصطلح على ما ينبغي أن يلائم الذهني، وما ينبغي أن يوائم الحسي، فيتعلق في خيوط الرجاء، فيقع في شرك الهيولي وفق مغريات السياق، وهو ما قد يسمح بما لا تسمح به أية حقول معرفية أخرى أحادية التوجه. وهنا ندخل بدءا من إحكام دائرة التواصل الفكري في قضايا اختلاف الثقافات والتي تختلف معها إلى حد كبير منابع الأصول، ثم لما كانت الترجمة وسيلتها الأولى، فإنه مالم يتحقق في المترجم صلاحية الشارع، ونواميس آلية الوضع، فإننا على حين غرة واقعون في ظاهرة الاضطراب المصطلحي في المنبع، على اعتبار جل القضايا المصطلحية المردودة إلى أصول الوضع والخاضعة لنواميس الحقل المعرفي الواحد غالبا ما تكون على حالها من التشابه بين اللغات المختلفة، الأمر الذي يفضي بمصطلح يحمل معه فطو (التصدع) في غفلة من الناقل، ذلك فضلا عن الخلط فيما يستوجب الفصل بين مفهومات متباينة بين الثقافات وبعضها بعضا أو اللجوء إلى أيسر السبل عن طريق التعريب أو الاقتراض، فتعلو ثقافة على حساب أخرى دون الوعي بتداعيات ذلك.

على أن قضية اتساع الدائرة المعرفية وانحصار الأدب بينها وبين الذات، تخلق جوامشحونا بالتناقضات الفكرية التي تشد الذات على ثقافة بعينها فنتفرق شيعا وأشتاتا، ولأن لكل عصر ثقافته فإن سرعة عجلة التطور تقول بتعددية العصور داخل العصر الواحد، حتى إذا ما قلنا العصر الحديث وجدنا أنفسنا أمام (عصر الآلة البخارية)، ثم (عصر الطاقة) بما فيه من طاقة بترولية، وطاقة كهربية، وطاقة شمسية، ثم (عصر الذرة)، فـ (عصر الفضاء)، فـ (عصر العقول الالكترونية والحاسبات الآلية)، ثم (عصر الجينات الوراثية) ولاشك أنها توجهات تؤثر من قريب أو بعيد في المنطق الفكري المجرد وتحمله بنظريات متباينة تنعكس بالضرورة على الرغم من موضوعيتها الشديدة على الذاتي وضرورة تفاعله مع

واقع العصر، ثم إن للفن غايته المطلقة التى تأتى فعالياتها عشية نظريات (أرسطو) و (أفلاطون) وحتى يومنا هذا؛ بما لا يدع مجالا للشك أن ثمة تباينات متغايرة بين التأصيل لكل ثقافة من الثقافات ثم تحديث منظوماتها وفق هذه التغيرات بنظريات جديدة؛ تستتبعها جماعات بشرية متتالية. تتباين مواقفها أيضا قبل التواطؤ والشيوع؛ علي ما تأصل أو تم استحداثه من نظريات معرفية، وما واكبها من وحدات مصطلحية، لنجد أنفسنا فى معترك مصطلحى بيئى داخل وخارج حدود اللغة والثقافة، فيتمخض النقد الأدبى بالتبعية عن مصطلحات لها قضاياها بين أيدينا الآن إذا ما كتب لها البقاء على حالها من اختلاف التواطؤ والشيوع بين التبعية والعصرية، وأخرى واقعة فى الضبابية نتيجة تأرجحها بين الرفض والقبول فى الذاكرة العظمى، وثالثة فى انتظار الحكم بالبقاء أو الفناء من قبل الذاكرة الجمعية، فقط، لأنها خرجت عن ذاتية خالصة فى بيئة غريبة عن تكوينها الوراثى والبيئى.

ويندرج الحصر المنطقى لنظرية المصطلح النقدى - بناء على ذلك - فى اتكاء العملية النقدية على فك الارتباط بين الدال والمدلول من خلال سلطة معرفية دفعنا إليها النص المدفوع هو الآخر بسلطة معرفية أخرى تتصل بالأولى على فلك الدائرة الفكرية المجردة، وتنزع هذه السلطة إلى خطاب يعتمد شفرة المصطلح ضمن شفرات الاتصال، على ما هى عليه من قدرة على تحقيق حد التعريف للوحدة المعرفية المتداولة، فتتحقق بغية السلطة فى منطقة (التصور المصطلحى)، ومن الانتماء إلى حقل دلالى تنشط فعالية جذورها فيه كإشارة لغوية لتأتى فعالية هذه الشفرة من خلال (الصوت الدال)، ثم إن هذه السلطة فى نزوعها إلى إعمال ثقافات متعددة فى لغات مختلفة تعوزها آلية الترجمة وما يستتبعها من ضرورة الاتكاء على أسس آلية الوضع، وحتى إذا ما كانت لهذه السلطة تفاعلها مع الذاتى والجمالى من خلال النص النقدى فتعتمد شفرة مصطلحية جدلية تبقى علىحالها من التباين الدلالى لاختلاف الجماعات البشرية عليها فى أزمنة مختلفة بين التواطؤ والشيوع، أو يقع عليها حد الاختلاف بين الرفض والقبول، أو إنتاج شفرات مصطلحية ذاتية المفهوم والوضع والبيئة فنقع فى أسر الغربة والاغتراب.

السلطة المعرفية إذن هى التى انبنى عليها (التصور المصطلحى) فى العملية النقدية، وانتزاع شفرة الخطاب النقدى منها باتكائها على اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة شكل خصوصّية المصطلح النقدى فى (الصوت الدال)، كما أنها ما اختلفت الثقافات باختلاف اللغات كانت حجر الزاوية فى تحقيق (آلية

الوضع) من خلال الترجمة، ثم بالربط بينها وبين الذات تحققت معانقة علمية النقد وذاتية الأدب التى أفضت بالضرورة إلى تباينات (التواطؤ والشيوع) باختلاف البيئة الزمانية والمكانية.

بيد أننا بحاجة ملحة إلى توسيع دائرة النظرية، على اختلاف فروضاتها، حتى تتحقق لنا النتائج المرجوة بالإثبات أو النفى، عن طريق توطيد هذه الدعائم نظريا، ثم من سبيل المنحى التطبيقى الذى يفسح المجال لمجادلات أكثر فعالية ومصداقية؛ ما طاوع النهج السبيل إلى الوقوف على أساس القضايا، ثم مدى تبديها فى فكرنا النقدى، ومحاولة ربطها بما تم ما يشبه الاتفاق عليه من أسس معيارية تحكم الفكر المصطلحى، وتخرجنا ما أمكن ذلك من شتات الضبابية، وتدخلنا فى دائرة الالتزام والتوجه العلمى.

والآن، يمكن - مع قليل من التريث - إدراك أننا أمام أصول ثلاثة تنبنى عليها نظرية المصطلح النقدى، وتتحدد بها أبعاد حقلها المعرفى المتخصص، فننزع إلى السلطة المعرفية كأصل أول يقوم بذاته فى مجال (التصور) وبسلطته على احتواء السياق فى مجال (آلية الوضع) من خلال الترجمة، ثم نأتى إلى خصوصية تشفير المصطلح النقدى فتتحقق فعالية الأصل اللغوى وقضايا (الدال)، ثم من خلال جدلية العلاقة بين علمية النقد وذاتية الأدب ينهض الأصل الجدلى على الإعمال فى دائرة النسبى محاولا الإفصاح والكشف عن ضبابية الدلالة ونسبية (التواطؤ والشيوع).

وحرى بنا أن نذكر أن هذه الأصول الثلاثة التى تتكئ عليها نظرية المصطلح لا يأتى الفصل بينها إلا من قبيل الصورية، لأنها قد تبلغ حدا من التداخل فى فعاليتها يصبح من الغبن إهماله، ثم إنها على تفردها قد لا تمنع هذا التداخل فى الوقت الذى قد لا تجمع فيه حدود الظاهرة الكلية.

وتطرح نظرية المعرفة Epistemology تساؤلا حول ما إذا كان للعالم وجود مستقل خارج ذواتنا أم أنه إسقاط لما يجوب دواخلنا ومعتقداتنا، وثمة انطلاقات لهذه النظرية تبحث فى كل ما هو خارج النفس البشرية من خلال النفس الواعية التى تحاول أن تفك ماحولها من طلاسمات سواء أكانت طبيعية أو حضارية[١٠].

والوحدة المعرفية Episteme "مصطلح أشاعه ميشيل فوكو ليدل به على الوحدات الأساسية التى يتشكل من التقائها" نسق للمعرفة. وينطوى مفهوم المصطلح على تسليم مؤداه أن الشحنة الدلالية التى تتضمنها الوحدات المعرفية تظل فى حالة

تغير مع تقدم المعرفة، وعلى نحو يولد أبنية معرفية جديدة"[١١]. وهى على الرغم من حداثة طرحها فى الثقافة المعاصرة إلا أنها صورة مرادفة لأطروحات الإنسان على مر العصور لإخصاب الجدل الفكرى حول الوجود العينى لكل ما هو كائن وله أبعاد محددة، وبدءا من التصنيف الأرسطى، وكما يقول (عبد المنعم تليمة) "وقد رأى أرسطو فيه أن وظيفة المعرفة تحدد نوعيتها، ورأى فيه للمعرفة ثلاث وظائف مدارها أن الناس تطلب المعرفة لتطلع أو لتنتفع أو لتبتدع"[١٢]، وعلى أساس الانتفاع نشأت الفلسفة المادية والوجودية، ومرورا بنظرية النشوء والارتقاء عند (دارون) التى شكلت الفكر الفلسفى برهة غير وجيزة من الزمان بدأت النظرية العلمية تفرض فروضاتها على الحياة الفكرية عامة والأدب خاصة انطلاقا من الواقع واتكاء على مبدأ النفعية، صاحبها أصل نظرى آخر يتكئ على الشك الديكارتى، ولما اشتد عود الفكر المادى الاشتراكى على يد (كارل ماركسى) استيقظت (الواقعية) من غفوتهاالترتدى ثوبها الجديد بعد ما كانت قد أفلت شمس (الكلاسية)، وبدأ يتهافت غزل (الرومانسية) بتوجهاتها المختلفة، (الرمزية)، و(السريالية)، و(الدادية)، وكذلك (الوجودية) و (الطبيعية)، وإزاء البسط الشيوعى أورد الفعل المناهض انحصرت نظرية المعرفة بين قطبى رحى يقول أحدهما بالتشريح المعملى للعمل الأدبى للتأكيد على انطلاقه من الواقع والتعبير عن الطبقة الكادحة والسواد الأعظم من الشعب فى غير تهويم أو شطط، بما قننت له (الواقعية الجديدة أو الواقعية الاشتراكية)، بينما ينتمى الآخر إلى ما ينتمى إلى المدرسة الشكلية الروسية، ثم تبعتها مدرسة براغ التشيكوسلوفاكية، باعتبار الشكل جوهر العمل والمدخل الشرعى له، ونشطت على تباينهما (الأسلوبية) ثم أفضى الأخير إلى (الأدبية) و (الشعرية)، حتى أعلن موت المؤلف وانبثقت إلى الوجود (البنيوية).

سواء أكان الاتجاه الشكلى ترويجا لنهج يعزل الأدب عن المجتمع أو آلية مستحدثة من آليات الفكر المجرد، إلا أنه كان توجها معرفيا يتصل بالدائرة الفكرية العامة التى يصعب فصل نواميس جزئياتها عن كلياتها بالرغم من استطاعة تحديد هويتها و(أيدلوجيتها) حتى أنه قيل إن (التفكيكية Deconstruction) – فيما بعد البنيوية – كانت فى أساسها رفضا من الحركة النسائية الراديكالية فى أوربا للتراث باعتباره تعبيرا عن الهيمنة الذكورية والمجتمع المبنى على الأبوة فكان منحاها مع (دريدا) و (رولان بارت)[١٣].

ما تزال إذن السلطة المعرفية تفرض شرائعها ومعتقداتها على التوجـــهات النقدية، حتى غدا (الاتجاه التأويلى Herminiotical) كما يقول (شكرى عياد) "يســوى بين الأدب وسائر ما ينتجه الفكر البشرى فكلها موضوعات للمعرفة، تصدق عليــها مقولة أن الذات، فى سعيها للوصول إلى الحقيقة، تشـــكل الموضــوع ولا تعكســه وحسب"[١٤].

وتلك هى خصوصية السلطة المعرفية فى تأثيرها على مجـال (التصــور) المصطلحى، واعتماد (آلية الوضع) للترجمة من خلال آليتــها يمنحــها مصداقيــة التواصل الذى يشكل جوهر اللغة بدرجة أقوى من فعاليتها فى الاتكاء على الأصــل اللغوى اعتمادا للترجمة المعرفية والسياقية لا الحرفيــة، مــن قبيــل الموضوعيــة والإعلاء من شأن تنقية الأجواء الدلالية المصطلحية كهدف أســـمى تســعى إليــه أطروحات النظرية.

بيد أن نظرية المعرفة إن وقع اتساقها على معارف سابقة فهو مـــن بـــاب الانتقاء على فلك المجرد فى فكر (النظرية)، غير أنه حين بدأت تمتد إلـــى النــهج التطبيقى ظهرت تباينات تنتمى إلى تأصيل تفردها، وحتى إذا ما زحفت إلى المعنــى كانت فعاليتها تحديدا فى جوهر ولب العملية النقدية المتمثل فى فك الارتبــاط بيــن الدوال والمدلولات، ثم هى على اتكائها الفلسفى تحمل فى جعبتها ما يحمله للمعنــى، فهو "معنى ذهنى غير عرفى ... وليس علاقه اعتباطية يحددها المجتمع"[١٥].

وتنزع بذلك نظرية المعرفة إلى تطبيـــق المفــهوم المجــرد جريــا وراء النظرية بمفهومها الاصطلاحى بغية أن نحدد ثوابتا وأسســـا ونواميــس للمعــارف المختلفة والتى لابد وأن ينطبع بها تفكيرنا العلمى، وقصور التجريدية على المعنـــى يمنح لتعريف (جابر عصفور) للوحدة المعرفية مصداقيته فى قدرة شحنتها الدلاليــة على التغير مع تقدم المعرفة، وسلطتها على التحليل البنيوى خاصــــة، أى أن ثمــة تجريدا مطلقا لما تفرضه القوانين العلمية لا يفتأ يتعهد بقيـــادة المعرفــة البشــرية، يسمح بقدر من المرونة يتفاعل مع التغير والتطور فيولد أبنية معرفية جديدة، ولعــل اتكاءه على الحقيقة العلمية ما يقصده (تمام حسان) بالمعنى الذهنى غـــير العرفـــى وغير الاعتباطى بما يجعله قريبا إلى حد بعيد من (الأيقونة) العلمية فى حقل العلــوم الطبيعية والكيميائية.

وقد يكون فى ذلك أصل لمستوى من مستويات التوجه النقدى نحو العلميــة والذى سنعرج عليه لاحقا، إلا أن نظرية المعرفة فى مجملها سلطة حتمية فى مجـال

الفكر المجرد تفضى إلى سلطة مفترضة فى مجال الفكر النقدى لا تتحقق إلا من خلال وحدة معرفية تتكئ على وحدة مرجعية تتمتع بثباتها الدلالى وتنأى عن الاعتباط، قد تكون دافعا لتخليقها، ولا تنفك تكون وسيلتها، من خلال مبدأ التعانق بين النظرية والمصطلح – المشار إليه آنفا – وذلك حتى "تعدل من مواقعها فى حركة جدلية تشف عن أعلى قدر من الخصوبة والحيوية فى الدراسات الإنسانية، بحيث يدخل كل إنجاز فى ذاكرة العلم، مهما كان مصدره، ويعكس تجدد المصطلحات وعى الباحث بالمتغيرات الحقيقة فى المنهج فيتخلى – لصالحه – عن لوثة المذهبية الضيقة، ليطور معارفه وأدواته"[١٦]. وهو المبدأ نفسه الذى تدعو إليه نظرية المعرفة، فنحن لم نزل على حاجتنا إلى المعرفة ومازالت هذه المعرفة على قدرتها من الفعالية فى النص النقدى، ومازالت هذه الفعالية على سمتها فى احترام شفرتها التواصلية المرجعية المعتمدة فى إطار المصطلح، الذى يبقى هو الآخر على حاله من الخلق والوضع، ولم نكد ننتهى من التأصيل لمصطلحات على طريق التواطؤ والشيوع حتى نفاجأ بأخرى لم تستقر أسس وضعها بعد، لنبقى ما نحيا على لهث، ما دامت الحياة سبيلها الفكر، وما دام الفكر سبيله المعرفة، وما دامت المعرفة سبيلها المصطلح وسيلة وغاية. وذلك مفاد فعالية عموم الأصل المعرفى فى قضايا المصطلح النقدى.

وإذا كانت نظرية المعرفة تؤكد على مرونة الظاهرة العلمية والمعرفية فى منحاها التطورى، وإذا اخترق سهمها نافذة الفكر النقدى، فبث فيه حصانة الفكر المجرد ومرونة التطور، فإن ذلك ما يشمل العلوم الإنسانية هى الأخرى حتى صار الأدب مرتعا رحبا لفاعليات العديد من نظرياتها التى أثرت النقد الأدبى، وليس خفى عن العيون تعانق الحقل المعرفى للنقد الأدبى بشكل كبير مع الحقول المعرفية المختلفة للعلوم الإنسانية مثل الفلسفة، والتاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وهى علوم اتسمت بالدقة فى تجليات "تلامس ما لبعض العلوم الصحيحة من تشكيل صورى فى الضبط والصياغة"[١٧]، وهو ما بدأ يستشرى بشكل أو بآخر فى توجهات النقد الأدبى وفى خطى حثيثة وتوءدة بدأت تنتشر بالتبعية مصطلحات هذه العلوم على ما هى عليه فى سياقاتها الأولى سواء بانتقال نظرياتها، أو بانفلاتها إلى بيئة جديدة تصلح إلى حد كبير للحفاظ على بقائها النوعى، ونظرا لأن هذه العلوم لها من المعارف ما تعوزها الحاجة إلى التطور المستمر، فتسقط مصطلحات وتبرز للوجود أخرى، ومازالت المناهج النقدية التى انطلقت منها "تفرض علينا بصورة

مطردة أن نفسح مكانا لتداخل التخصصات، وأن نقبل فى أطر النقد الأدبى الحديث ما تفرضه من مكتشفات لم يكن يوليها أسلافنا ما تستحقه من عناية"[18]، الأمر الذى يفتح بابا على النقد الأدبى لاراد له وحسب، وإنما يجعله حقلا معرفيا ثريا ومعطاء له الأولوية الأولى فى احتضان أى مولود معرفى جديد إذا ما جاء العلم على شتى اتجاهاته مخاض النظرية، "فلم يعد ينظر إلى الأدب فى نهاية القرن العشرين على أنه ظاهرة أدبية محضة بالمعنى القديم أى لا يخضع إلا للمواصفات الشكلية (اللغوية فى المقام الأول) ولا يقبل الإحالة إلى العالم الخارجى، بل أصبح ينظر إليه باعتباره نشاطا إنسانيا يتسع للدراسة والبحث من شتى جوانب العلوم الإنسانية"[19]، إنه قدر المصطلح الأدبى الذى كان فى صعوده هبوطه، وفى هبوطه صعود آخر، فما حيا الفكر تحيا النظرية وما حيت النظرية يحيا المصطلح، والعكس قد يصح إلى حد كبير.

فظاهرة عدم الثبات المصطلحى نتاج شرعى لتفاعل النقد الأدبى مع النظريات المعرفية فى حقولها المختلفة، وأثر حتمى للتطور الحضارى المصاحب للفكر المجرد فى بحثه عن الرقى من المثال إلى ما هو أمثل، وهو أيضا غاية من غايات الفن والإبداع الكائن فى حيه النقد الأدبى، فيتسق بذلك العلم والفن لتتأكد فرضية حالة عدم الاستقرار المصطلحى المصاحبة للفكر العصرى بسرعة إيقاعه وتغيراته الحادة فى بعض الأحيان، ذلك على الرغم من اتكاء الفن على أصول جمالية ومعرفية مطلقة، خاصة فى علاقة الذات بالكون وتفاعلاتها مع الخير والحق والجمال، ثم ما تأصل منها فى التاريخ مثل الذوق والقيمة والإنسيابية والصدق والتألق[20].

وعلى قدر ما يسمح النقد الأدبى بمرونة التفاعل مع النظريات المعرفية، تقف العلوم الإنسانية على منحاها العلمى وتشكيلها الصورى وفق ضوابطها التى تتلاءم مع حقلها المعرفى؛ فى حيطة نسبية لا تصل بطبيعة الحال إلى صرامة العلوم الطبيعية، والأمر على الكيفية ذاتها من وضع مصطلحاتها، غير أن هذه المصطلحات قد تبقى فى دوالها الصوتية على جذور يونانية أو لاتينية قديمة لا يوجد ما يقابلها فى العربية فيشفع لها التوسل بالنحت أو الاقتراض[21]، وهذه خصوصية حقل معرفى.

أما المصطلح النقدى فإن اتكاءه فى المقام الأول على خصوبة الإشارة اللغوية، تلك التى تؤتى أكلها فى سياق الحقل نفسه؛ وقع عليها الاصطلاح أو لم يقع، يجعلنا أمام الخصوصية الأخص للمصطلح النقدى.

وشأن النقد الأدبى أن تكون اللغة وسيلته وغايته فى الآن ذاته، ذلك ما دامت اللغة وحدها القادرة على احتواء تجليات القيمى والجمالى فى تفجير الارتباط القائم بين الدوال والمدلولات، ليأتى المصطلح على مشابهته فى التشكيل، وما هذا المصطلح سوى إشارة لغوية تحددت هويته بإلغاء العلاقة الاعتباطية، وتواطأت الذاكرة العظمى على تصور أوحد له. والرحلة من عرفية الإشارة اللغوية فى اشتمالها تصوراتها المتعددة حتى اصطلاح المصطلح هى رحلة غير آمنة فى سراديب التداول، ولم يكن التواطؤ والشيوع ليتم فى يوم وليلة، ذلك مالم يكن لآلية الوضع ما يفتح أبواب الجدل على مشروعية المصطلح من عدمها فى الأصل، فمازلنا نقول بالخطاب، والكلام، والعمل، والنص، والقراءة، والكتابة، باعتبار فعاليتها الأولى كإشارات لغوية، فى حين أنها أصبحت على استواء عودها كمصطلحات فى الخطاب النقدى المعاصر بدرجة تتباين على إثرها المفاهيم وتنزوى الحقائق وتنتشر الضبابة، تلك التى يمكن أن تصل بنا إلى حد الاختناق.

وما دامت هى لغة فى لغة فإن طواعيتها للتشاكل قد تخلق جوا مفعما بالمشتبهات التى تصاحب الكلمة انطلاقا من درجة صفر المعنى والدلالة حيث تصل الاعتباطية إلى قمتها مرتحلة عبر دلالات متعددة تتحقق من خلال تصوراتها المختلفة، ووفق حالات السياق، إلى أن تتجرد هذه الكلمة تماما من الاعتباطية، وكذلك من كل التصورات إلا التصور الأوحد الذى وقع عليه الاصطلاح الذى يتسم هو الآخر بتفاوت ونسبية التواطؤ والشيوع.

وبالرغم من أن إطلاق الكلمة على معنى معين يخضع لمعيارية الاستعمال، وسلطة المعاجم المعرفية، والمحدودية، فإن الأمر على حاله من التباين فيما يخص الدلالة، فالمعنى استجابة لمعيارية عرفية، "وأما عدم التخصص فى الدلالة فمرجعه إلى أنه بالرغم من كون العرف هو الذى يربط بين الكلمة ومعناها نجده يسمح للكلمة الواحدة بعدد من المعانى ...... ولهذا كانت الدلالة المقصودة للكلمة بحاجة إلى تحديد العنصر الاجتماعى فى الاستعمال بذكر الماجريات ونوع المناسبة والأثر"[٢٢]، وهذه أمور تتحدد ضمنا وفق آلية (القراءة) التى تخضع للمعايير الثقافية المختلفة، والتى بلغت من الذروة حدا لا حدود له باعتماد النص

الأدبي نصا مفتوحا ليس معنيا بالمعنى بقدر عنايته بطلاقة الدلالة وتحقيق (الفضاء الشعرى) المنوط به فعالية ذهن وخيال القارئ المكلف بالبحث عن العناصر المطلقة التى تحكم الشمولية والتحول والتحكم الذاتى، وحتى إذا ما أعلن موت المؤلف على يد (بارت)، والاحتفال بميلاد القارئ، بلغت ظاهرة عدم التخصص فى الدلالة مبلغها بتوخى تعددية القراءة، على أن يبقى النص مفتوحا دائما، ولا يجب إغلاقه بقراءة دون أخرى، كما لا يجب وصف إحدى القراءات بالصحة لأن ذلك يتضمن وصفها بالخطأ، كما يقول التفكيكيون[٢٣].

ولنا أن نتصور على أى وجه يمكن أن يأتى النص النقدى إذا ما احتذى حذو القراءة التفكيكية، إننا لا محالة أمام نص إبداعى تحتم عليه التبعية والتفرد الارتقاء إلى مستوى النص الأول لتنتقل بالضرورة عدوى تشفير النص الأول إلى النص الثانى مع اختلاف سبل التشفير ونوع الشفرة وفقا لآلية الإبداع فى كل من النصين، فالنص الأول من خلال اليقظة الإبداعية للمبدع يحاول تحقيق ما سبق أن نادى به (الجاحظ) وفى بعض منه (عبد القاهر الجرجانى) - وأكد عليه (أرشيبالد ماكليش) و (رولان بارت) من أن مدار الأمر ليس على المعنى؛ بينما على اختيار اللفظ وكيفية منحاه فى التركيب، ثم منحى هذا التركيب ذاته، (فالشاعر مبدع ألفاظ لا معانى)، وليس السؤال، ماذا يقول المبدع، ولكن كيف يقول؟. أما النص الثانى فهو يحاول ما أمكن تحقيق اليقظة الإبداعية نفسها، حتى يتسنى له فك شفرات النص الأول عن طريق نهج إبداعى أيضا يتحقق من سبيل إبداع قرائى لا يتأتى إلا عن طريق (القراءة الثانية) فى البحث عن مجريات الدلالة، حيث تجرها لذة الاكتشاف بإجلاء أردية النص رداء تلو الآخر حتى ينعم القارئ بإفراغ محتواه الانفعالى من خلال الذهنى والوجدانى فى آلية سيكولوجية تتشابه إلى حد كبير مع إفراغ مبدع النص الأول، وتطمح إلى تحقيق ما قالت به النظريات المختلفة عن العملية الإبداعية مثل (التطهير) عند أرسطو، و(الإسقاط) و(الإلهام) و (التسامى) عند فرويد، وغيرها.

وقد يستشرف (النص القرائى) آفاق (النص الكتابى)[٢٤]، ويرسو على مشارف سحره، وتسرى فى شرايينه دماؤه، وكأنها دائرة تواصلية مغلقة، ونظرة فى نص (فريال جبورى) القرائى لنص (محمد عفيفى مطر) الكتابى (قراءة) يؤكد إلى حد كبير هذا الزعم[٢٥]، وبناء عليه "يجنح الخطاب النقدى نحو اكتساب أدبية

موازية، وهذا من شأنه أن يفرض على لغة النقد آليات خاصة فيما يتصل بمنظومة مصطلحاته"[٢٦].

ولاشك أن عملية تحول النص القرائى إلى نص كتابى أخر يعنى بالمصطلح كشفرة نقدية، سوف يتأثر بها ذلك المصطلح بدرجة ما من قبيلين، يعمد الأول إلى الارتقاء باللغة الجمالية والإيقاعية بتحقيق متطلبات السياق بدرجة قد يغلب فيها التوجه الشكلى على التوجه المضمونى، وهى آلية مصاحبة بالضرورة لليقظة الإبداعية وكتابة النص، أما الثانى فيرسو على شواطئ الأول أيضا فى بحث النص عن التوجه الجمالى من خلال اللغة الإشارية على حساب اللغة المصطلحية، الأمر الذى يدخلنا بالضرورة فى قضية اللفظ فى درجة الصفر بين المعنى والدلالة. وحرى بنا" ألا ننسى أن الأفكار الرائدة – فى كل المجالات – كثيرا ما تذهب ضحية اللغة التى صيغت فيها، بل على وجه التخصيص ضحية المصطلحات التى اختيرت للتعبير بها عنها"[٢٧]. وإذا ما كان النص الكتابى فى تقنيته نحو الدلالة المطلقه يبحث عن لفظة بكر، لم تهتك بمعنى أو دلالة؛ ليزاوجها سياقا ما، مزاوجة شرعية باتكائها على فرضية اعتباطية الإشارة اللغوية، فإن النص القرائى أمام مثل هذه الألفاظ يعمد إلى معيارية تحكم توجهات الدلالة، وهى إذا كانت فى جلها توجهات سياقية حتى لا ينغلق المعنى عند حدود اللفظ المفرد؛ إلا أنها صورة حتمية لرد الفعل المناهض فى مواجهة مثل هذه الألفاظ تتجلى فى شكل أنماط معدة سلفا تدخل فى دائرة الاصطلاح، ليصبح المصطلح وحده القادر على فك شفرة النص الكتابى فيتسلل بالضرورة إلى النص القرائى، ويصبح شفرة وسيطة لا تنغلق دائرة التواصل بدونها، وذلك مثلما فعل (شاكر عبد الحميد) مع لفظ (الهرامسة) فى قصيدة (مطر) أيضا (قراءة)[٢٨]، "فالناقد قارئ ككل القراء، يتميز عنهم بترجمة ما يقرأ إلى نموذج نقدى يمكن التعامل معه : توظيفه، تعديله، تصحيحه، تطويره أو تغييره. وهذا النموذج يسهم بدوره فى قراءة القصيدة"[٢٩].

وحينئذ يتأهل المصطلح ليصبح أداة لفتح النص، فتصدق القراءة إذا ما صدق المصطلح، أو تخفق إذا ما أخفق فيخفق معها النص، وبوسعنا أن نتجنب كثيرا من المفاهيم النقدية التى انبنت على مصطلحات خاطئة، مثل الشاعر الذى قال : "أجلس على الصولجان"، ولم يكن يعلم أن (الصولجان) العصا منعطفة الرأس وليس كرسى الملك. مازلنا إذن على وعينا بأن المفاهيم لا تنطوى على تقاليد البحث العلمى الراسخة وحسب؛ بل باعتبارها أرضية يقف عليها وينطلق منها

الناقد بتأطير رؤيته المنهجية وضمـــان التواصـــل المنضبـــط "مـــادامت المفـــاهيم والمصطلحات" "عرفا خاصا" بين قوم مخصوصين، ولا معنى لهذه الخصوصيـــة، إن لم يكن الدارسون – داخل حقل معرفى معين – علـــى وعـــى تـــام بمفاهيمـــهم وأدواتهم ومناهجهم"[٣٠]، من هنا تأتى شرعية المصطلـــح كشـــفرة نقديـــة تحمـــل مرجعية التواصل بين المبدع والقارئ فيصلح بصلاحها النـــص، ويتـــهافت إذا مـــا تردت إلى سوء فهم.

وكما تداخلت العلوم الإنسانية فى بسط أبعـــاد الســـلطة المعرفيـــة علـــى التوجهات النقدية، فإن لغتها هى الأخرى، لا تقل ضراوة فى التـــأثير علـــى النقـــد الأدبى، وتأتى فعالية (الموضوع) بدرجة لا تقل أهمية عن فعالية (المحمول)، حيـــن تتسلل مصطلحاتها على يد الناقد من حقلها المعرفى المتخصص إلى الحقل الجديـــد معها بعض ما يعتريها من ضبابية؛ إن كانت هكذا فى الأصل، أو تأتى فـــى غفلـــة من تحديد الإطار المرجعى الذى يحدد هويتها فتنزلق فى غياهب الغمـــوض، ذلـــك مالم يستخدم الناقد فى محاولته القفز على السائد وتجاوز المـــألوف بـــ "كلمـــات جديدة، لم تحفظ تعريفاتها، ولم تتحدد بالتكرار مدلولاتـــها" كمـــا يقـــول (صـــلاح فضل)[٣١]، وكلها أمور تعمد إلى تحطيم شفرة التواصل المعتمدة أو ضبابيتـــها فـــى شكلها المصطلحى، والتى ارتضى جميع الأطراف توليها مسئولية الإبلاغ، ولم تعـــد إرثا ولا احتكارا على كل صاحب قلم؛ على تفرد ثقافتـــه وطموحـــه إلـــى تحقيـــق اطروحات النص الإبداعى الأول الذى جعله النقد فى ثوبه الجديد نهبا مشروعا.

إن أجل ما يمكن أن يقال فى خصوصية المصطلح النقدى فى مجال اتكائـــه على الأصل اللغوى هو أنه إذا كانت ألفاظ المصطلحات فى شتى العلوم مجرد ممـــو عارض، فإنها فى النقد الأدبى مقصودة لذاتها فى بعض وجوهها، وأصـــلا معرفيـــا فى كل الأحوال يندرج ضمن المعارف اللغوية، فضلا عن كونها "أداة تؤدى معنـــى وفى نفس الوقت تستوقف بشكلها الصياغى ومظهرها التركيبى"[٣٢].

على أنه يبقى للحقل المعرفى المصطلحى ما للحقل المعرفى اللغـــوى مـــن تميز فى حضور الحقول الدلالية، وهذه الحقول تنطوى على علاقـــة متصلـــة بيـــن تصورات الإشارة اللغوية فى مجال سياقى واحد تجتمع عليه المترادفـــات أحيانـــا، وأحيانا أخرى تتأتى فعاليتها من خلال المصاحبات اللفظية، كما هو الحال مع لفـــظ (أم) الذى يصاحب معه ألفاظ مثل حضانـــة، رضاعـــة، فطـــام، حنـــان ... إلـــخ، والملاحظ فى الحقول الدلالية للإشارة اللغوية أنها تعتمد بالدرجـــة الأولـــى علـــى

الدلالة بينما مثيلاتها فى المجال المصطلحى تعتمد فى الحقل الدلالى الواحد على (التصور)، حتى أنه ليصعب إلى حد كبير تحديد تصور أوحد لأحد مصطلحات الحقل؛ إلا من خلال تحديد تصورات باقى مصطلحاته، وهو ما يماثل مصطلحات مثل : الأقصوصة القصة القصيرة، القصة، الرواية.

وفى جميع الأحوال فإن المصطلح يتمتع بحقه الإرثى فى اللغة باعتباره نتاجا من نتاجها ونمطا من أنماطها التى تخضع للمنظومة العامة التى تحكم شرعية ومعيارية توجهاتها البنائية والتصورية، فيتعانق من قريب أو بعيد مع علم اللغة العام ويحتكم إلى شرائعه ونواميسه، فى رحلته من التشكل إلى أدق شعيرات التداول، وفى الوقت الذى ينشط فيه الأصل اللغوى على تحقيق معيارية المصطلح؛ فيسمح بقدر غير قليل من قضايا التشابه والاختلاف التى تنبنى عليها اللغة، فالمصطلح النقدى أحد أعمدة اللغة التى تنبنى على لغة، وتنبنى عليها لغة أخرى، وبين المستويات الثلاثة من الروابط ما هو أقوى من الفواصل، وإذا كانت زئبقية المعنى وطلاقة الدلالة أهم ما يميز اللغة الإشارية؛ فإن اللغة المصطلحية هى الأخرى تواجه عقبة كئود وصخرة صماء فى ممر ضيق يحكم آلية الوضع التى تخضع لتجريدية مطلقة تسعى لأن تحقيق سمتا ذاتيا لا يتورع عن جفاف أوصلابة، أو يترنح فى رقة أو ميوعة؛ حتى تحقق التواطؤ والشيوع، وفى غفلة من الحس اللغوى والسبق المعرفى تشرع الاحتمالات فى تداخل صوت دال على آخر، يرجع إلى طبيعة اللغة فى قابليتها للتواطؤ والشيوع على تصور أوحد؛ ثم يقع تواطؤ وشيوع آخر لتصور أخر لنفس الصوت الدال؛ باختلاف الزمان والمكان فى الحقل المعرفى الواحد، أو باختلاف السلطة المعرفية فى الحقول المختلفة، ووفق آلية اللغة العامة أيضا؛ فإنه قد يكون للتصور الأوحد أكثر من صوت دال اعتمادا على ظاهرة الترادف اللغوى بالتقاء أكثر من لفظ على تصور واحد أو أكثر. وتلك طبيعة اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة.

وإذا كانت النظرية، هى عصب التوجهات العلمية فى الجهاز المعرفى؛ فإن (المصطلح) هو عصب هذه النظرية فى الجهاز النقدى، ولما كانت بعض هذه النظريات تحتمل الخطأ كما تحتمل الصواب؛ فإن مصطلحاتها تفقد مصداقيتها إلى حد كبير وتصبح ضربا من الرجم بالغيب حتى يلفظها السياق النقدى ما استطاع أن يحتكم الناقد إلى المرجعية الثقافية والسعة المعرفية التى تحتم مشروعية الظاهرة، "ومن ثم كان وضع المصطلح مرتبطا إلى حد بعيد بوضع العلم. فلا ننتظر أن

يكون المصطلح ناضجا والحال أن الموضوع الذى يفصح عنـــه مـــازال متـرددا ومضطربا ولا نتوقع أن يكون صارما فى ضبطه والحال أن المادة التـــى يـترجم عنها مازالت تقتضى الدرس والضبط"[٣٣].

وهذا الارتباط الحميمى بين النظرية والمصطلح، ثم بينـهما معـا والنقـد، يقوى بداخله معامل الارتباط حتى يحقق غاية نبيلة لطالما نادت بها نظريــة الأدب فى منحاها نحو علمية النقد كرد فعل مناهض للإغراق فى الذاتية وتعميم الأحكـــام دون تحديد هوية القضايا، وفى الوقت ذاته تسعى لأن تحرر الــذوق الأدبــى مــن التنميط، وتحفظ لآلية التذوق براعتها، وحقها المشروع فى إفراد بصمتها المتمـيزة والخاصة؛ دون المساس بمشروعية التذوق العامة التى يحكمها ذوق العصر وأنمـاط ثقافته ونواميس قراءاته؛ ودون التفريط فيما اكتسبه من معارف جديدة فـى سلسـلة الترقى.

وعلى الرغم من أن علمية النقد كانت الأساس الأول فى صــرح نظريـة الأدب؛ إلا أنها لم تكن لتطغى حتى تخرج الأدب من مضمار الجمالى، خاصة فــى بحثها عن أصوله المجردة التى تنطبع على صبغة معياريــة تنطبـق عليـها كـل المقاييس المفترضة، "فليس من المحتم أن يكون "علم النقد" شبيها بالعلوم التجريبيـة الكمية فى خضوعه لمعيار الصدق والثبات"[٣٤]، فمــازالت النظريــة النقديــة فــى مجملها وعلى اختلاف توجهاتها تحتفل بالذوق الأدبى حتى أوشك أن يكون القاســم المشترك الأعظم بين جل هذه النظريات، وصار معيارا لا يقـل بأيــة حــال مـن الأحوال عن المعايير الأخرى مالم تكن له الأولوية الأولى خاصــة إذا اسـتطاع أن يحقق بغيته من خلال الدربة والمران والقدرة على توظيف المعرفة؛ بربط القيمـــى بالجمالى؛ فى قراءة متفردة تنأى عن الشطط، وتحفظ للمعايير فعاليتها، على الرغـم من كونها تتكئ على منحى تذوقى ينطلق من اختلاجات النفـس وانطباعاتــها إزاء التفاعل مع النص الأدبى، لتجمع الإدراك والتجربة الجمالية فى سلة واحدة[٣٥].

هذا فى الوقت الذى تصطدم فيه محاولات (الغمـوض) عنـد (إمبســون)، و(الإرجاء والاختلاف) عند (دريدا)، بالافراط فى (الشــخصانية) بمنحــى التوجــه العلمى، فقط لأنها اتخذت – وفق ما يرى (شــكرى عيــاد) [٣٦] – ســبيل العبـث الخالص بالإعلاء من شأن النص وإسقاط المغنى وإهدار القيمة. ومازال الخـــلاف قائما بين أنصار (المعنى)، وأنصار (القول)، فى الوقت الذى يمكن أن يلتقيــا فيــه كلاهما على هدف واحد، وإن اختلفت سبل الوصول إليه.

فأنصار (المعنى) يسمونه (العبث)؛ بينما أنصار (القول) يسمونه (اللعب)، وحينما يقول (إمبسون) بالغموض فإنه يطمح إلى مستوى أرقى لآليات التداول، ويضع الخطاب على قدره من السمو الذى يفلت من المباشرة والسطحية والفجاجة، وهذا المستوى يتطلب بالضرورة مقدرة ذهنية فذة تدعمها السلطة المعرفية، وترعاها حساسية مفرطة فيجهاز الاستقبال توازن بين الذهنى والحسى. وما دمنا بصدد الحديث عن الإبداع القرائى فإن النص يصير إرثا مشروعا للقارئ - صاحب الذوق المدرب - فتأتى آلية فك شفرات الغموض بمستوى إبداعى آخر لابد وأن يكون مآله فى النهاية إلى قيمة أو إلى معنى، ولكنه (معنى) - نكرة - ليس ذلك المعنى به أنصار (المعنى) - المعرفة - المحدد سلفا من قبل المبدع، والذى يتحول بمعرفة العملية النقدية إلى شبه إجماع عليه فيوطد سلطة النص الأول؛ فى مقابل انحصار هذه السلطة حينما تنتقل فى الاحتفال بمولد القارئ المبدع إلى سلطات متفرقات بين جموع المتلقين. ليتخذ النص الأول بذلك سمت المفجر فى طرح القضايا، تلك التى تتولد عنها عناقيد من السلالات حول النص، لا يمنعها ولا يقطعها سوى ما تسلل فيها من ذلك الطرح السلفى لهذا المعنى.

وتخضع لنفس الآلية فى توليد المعنى والقيمة كينونة القصيدة عند (أرشيبالد ماكليش) ومقولة الإرجاء والاختلاف عند (دريدا)، فلم يعد الشاعر - مثلا - شاعرا بما يفرضه علينا من ذاتيته؛ بل بما تفرضه ذاوتنا علينا من خلاله، وما لهذه الذات الشاعرة من حق الاختلاف إلا ما لذواتنا من هذا الحق، وهذا لا يعنى إخراج هذه الذات من دائرة التميز، ولكن تميزها يرجأ إلى تفجير ما بدواخلنا من خصوصية التجربة، فهذه الذات الشاعرة حسبها نزع الفتيل؛ لا ما تفرضه قسوا علينا، لأننا فى النهاية شركاء فى سياق يحكم العصر. وتلك هى الفطرة التى جبلنا عليها، وذلك هو سمت الطبيعة وأحد نواميسها التى تحفظ للذات الإنسانية مشروعيتها فى الاختلاف والتفرد فى المشاعر والأحاسيس والرؤية الكونية، الأمر الذى يصعب معه رفض مقولات : إمبسون، ودريدا، وأرشيبالد ماكليش، ومن قال بنظم العلامات، ونظرية الاتصال - مع (شكرى عياد) [٣٧] - فى محاولاتهم العودة بـ (النص) إلى الاتفاق مع ناموس من نواميس الخلق يعلى من شأن الذات المتفردة وحقها فى الإحساس والرؤية، ويدحض إلى حد كبير (ديكتاتورية) الفن، وسلطوية المعنى التى تؤله الفنان، أو تدخله فى وادى (عبقر)، وتخرج النقد خروج المقهور من دائرة الإبداع، وتجرده من فعاليتها الجمالية ما دام على حاله من

الاكتفاء بدور العامل المساعد على التلقى بالركض وراء المعنى أياما كان، حكمة، أو مثلا، أو قولا مأثورا، أو ما قال به الجمهور، بما يمكن أن يستعاض عنه بمنتهى اليسر بمقولة نثرية، وكل ذلك يتعلق فى رجاء البحث عن القيمة.

وإننى أحاول عبثا أن أرفض (التأويلية) و (العلاماتية) بالإضافة إلى رفض مقولات (ماكليش)، و(دريدا)، و(إمبسون) مع (شكرى عياد)[٣٨]، باعتبارها مناهج لا تحفل بالقيمة، إلا أن هذا الحكم بذلك الكم من التعميم والإطلاق قد يفقد مصداقيته إلى حد كبير، ثم إن النقد لا كما يقول (عياد)[٣٩]، يمكن أن يتسع لدراسة التصنيفات الأدبية (مدارس أو طبائع أو فنونا أو أساليب أو غيرها)؛ بل ربما يكون فى أشد الحاجة إلى ذلك حال الاتصال على فلك الدائرة الفكرية المجردة مع العملية الإبداعية الأولى والعملية النقدية على اعتبار فعالية السطلة المعرفية فى توجهات العمليتين – كما سبقت الإشارة. أما قصور النقد على خصائص النشاط الإبداعى فى عمليتى القراءة والكتابة، واعتبار العمل الأدبى ليس ذاتا ولكنه فعل متحدد[٤٠]، فهو ما يؤكد صدق أطروحات هذه النظريات المرفوضة وفق آلية جديدة للاحتفال بالقيمة من قبل النص (القرائى) الذى اكتملت أدواته وتمثل سياق عصره؛ لا من قبل النص (الكتابى) وإن كمنت بدواخله بذور هذه القيمة، غير أنها القيمة الفاعلة وليست المفعولة، القيمة المطلقة التى تتمتع بكامل براعتها فى التولد والتوالد، القيمة التى تنزع إليها ذواتنا؛ لا المنزوعة منها أو المنزوعة عليها. إن (شكرى عياد) مازال يحفل بـ (العمل) ويرفض (النص)، وكما ينأى بالنقد عن دراسة التصنيفات الأدبية نجده ينأى به أيضا عن دراسة الحيل اللغوية والبيانية[٤١]، وأنا لا أدرى ما الذى يمكن أن يأتى به المبدع أكثر إبداعا من تحقيق هذه الحيل اللغوية أو البيانية، فى فن يكمن سحره فى بيانه، وينهض على إشعاعات الدلالة، ليس من باب براعة اللفظ ووضعه فى السياق وحسب؛ وإنما من القدرة على الاتيان بهذه الحيل بما يؤكد مقولة (الجاحظ) و (ماكليش) التى تنتصر للقول المفضى إلى (معنى)، لا المعنى المعد سلفا والمنطرح بديكتاتورية الفن وسلطوية المبدع – كما سبقت الإشارة – وليتنى أفهم (للصناعة) معنى – فى مقولة الجاحظ – غير ما أراد (شكرى عياد) أن يخرجه من حقل النقد الأدبى ويسميه (الحيل اللغوية والبيانية).

إنه بات على النقد الإبداعى – لا التعليمى – أن يمهد التربة ويطهرها، أو يحرثها إذا أعوزتها الحاجة إلى ذلك؛ قبل أن يبحث عن جنى الثمار، فمازلنا على حالنا من آلية للتلقى تعوق الكثير من التقدم فى التجارب الإنسانية الإبداعية،

ومازلنا في معاهدنا العلمية نؤصل لآلية التلقين لا لمشروعية الإبداع، بالاتفاق أو الاختلاف، وهو أصل جبلت عليه الذات الإنسانية، وحق مشروع من حقوقها، صحيح أن للجمالى ما للقيمى من معايير عامة تحكمه، ولكنه هناك أيضا من المعايير الخاصة ما يشكل تذوقنا وذوقنا؛ والتى هى فى مجملها معيار جوهرى يقع ضمن تلك المعايير العامة.

وإيغالا فى العلمية فإن بعض الاتجاهات النقدية كانت أكثر صرامة إزاء التعامل مع النص الإبداعى مثلما فعلت (البنيوية) بسعيها الدعوب وراء اكتشاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة ومعالجة عناصرها بناء على علاقاتها؛ وليس على كونها وحدات مستقلة، ثم هى تركز دائما على الأنظمة وتحاول تأسيس قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء، حتى جعلت النص الإبداعى مسرحا للنشاط الذهنى المعيارى، ولم تعتمد من التذوق سوى الذوق المدرب الذى يسعى إلى تحقيق (نظرية شاعرية) من خلال تصور نظرى يدعم الأحكام ويوطد الاستنتاجات.

بيد أن (بارت) مازال يلتمس فيها جانبا حيويا لم يكن على معادلته الموضوعية مع علمية النقد يتمثل فى ذاتية الأدب، وأن مثل هذه التوجهات – البنيوية – لم تتحقق مصداقيتها فى الكشف عن المفاهيم عالية المرونة مثل الانسيابية والصدق والتألق والجمال[٤٢]، بما يستوجب ردها خالصة إلى اعتبارات النظرية، لتفرض الذاتية مرة أخرى نواميسها على أشد المناهج النقدية صرامة، ويرسو عليها عطاء الممارسة، فتنشط بدرجة أو بأخرى على مستويات مختلفة أجلها وقعا على العملية النقدية يتمثل فى مداخلات التواطؤ والشيوع فى المجال المصطلحى وذلك من خلال فعالية العنصر الاجتماعى فى اللغة، والذى اعتبره (تمام حسان) أصلا هاما فى حيوية اللغة[٤٣].

وتنهض مداخلات التواطؤ والشيوع على فرضية الصراع الجدلى بين علمية النقد وذاتية الأدب، ففى الوقت الذى تحافظ فيه الأولى على الاتصال بالدائرة العامة للفكر المجرد؛ فإنها تصطدم من خلال الثانية بنتاج ثقافى بيئى محدد تشكلت من خلاله الذات، فأصبحت لها خصوصيتها من خلال دائرتها الخاصة التى قد تلتقى مع الدائرة العامة، أو تتباين عنها، بما يسمح بقدر غير يسير من فرض سلطة الهوية الاجتماعية فى بحث الأمم عن ذواتها بالحفاظ على أصولها الثقافية والمعرفية، وقد لا يخلو الأمر من قليل من المغالاة وكثير من التعسف؛ إلا أن

النتاج الطبيعى لهذا المعترك البيئى والثقافى هو ظهور جماعات اجتماعية تنتمى إلى ثقافة بعينها، أو أكثر، فيتواطؤ ويشيع بينها ما يختلف عن الأصل، فتحدث نوعا من التحايل على المفاهيم، يشهده صراع المصطلح فى حلبة البقاء بين التبعية والعصرية. ويجئ ذلك تأكيدا لمقولة (هيجل) بأن "المصطلحات الشائعة ليست بالضرورة هى الأكثر دقة وملاءمة لمسمياتها، وإنما هو الشيوع أو القبول التداولى ما يكسب هذا المصطلح أو ذاك (حقوق المواطنة) فى اللغة المستعملة فى هذا الوسط المعرفى أو ذاك"(٤٤).

واتكاء على مداخلات التواطؤ والشيوع أيضا، وردا إلى البحث عن الذات وتحقيق الهوية لتلك الجماعات الاجتماعية؛ فإن بعض المفاهيم المصطلحية تدخل فى دائرة الضبابية، فقط لأنها وقع عليها الرفض مسبقا، ولا يهم أيهما كان نتاجا للآخر، سواء أكان الرفض نتيجة الضبابية؛ أم الضبابية نتيجة الرفض، ولكن الأهم هو أنها نتاج حتمى لتباينات التواطؤ والشيوع لجماعات اجتماعية اختلفت باختلاف ثقافاتها وتوجهاتها الفكرية، الأمر الذى يضعنا بلا تردد أمام قضية المصطلح بين الرفض والقبول كحالة ضمن حالات المعترك الثقافى والبيئى، والتى كانت هى الأخرى نتاجا حتميا لتعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب من خلال تباينات التواطؤ والشيوع.

ثم إن نفس الأصل هو ما ينعكس بصورة أو بأخرى فى الحقل المعرفى للمصطلح النقدى فى الجدل غير المنقطع بين نسب المزواجة، وحال المطارحة، بين هذه العلمية وتلك الذاتية الاجتماعية، فيحتمل ما يحتمل منه أن يقع بانتقال الذاتية من مستوى الحس والإدراك إلى آلية صوغ المصطلح، حيث تصل درجة التواطؤ والشيوع إلى الصفر، وتفرغ الذاتية - ابتغاء مرضاة النص والسياق - مصطلحا ذاتيا أيضا، لا يتجاوز تصوره مفهوم الناقد، ولم تكن له من مشروعية الاصطلاح سوى فعاليته فى حقله المعرفى، وثقافته المنقول عنها، وذلك هو أصل قضايا غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم وبيئة الاغتراب.

وبعد ... فذلك هو المنحى التصورى (الصورى) لنظرية المصطلح النقدى، على ما قد نتفق أو نختلف عليه، ما دمنا لم نبرح فرضياتها، إلا أنه لما تزل النتائج على المستوى النظرى تفضى إلى قضايا تحاول هذه النظرية تحقيقها وتحقيق مشروعيتها، فقط، هو ما نأمل الوصول إليه، حتى نجتمع على مصداقية التوجه؛ علنا نكتشف عسرات الطريق، فنحاول إبعادها عنها - ما تيسر لنا ذلك،

أما مدى فعالية هذه القضايا وتمثلها وتمثل تأثيراتها فى الفكر النقدى الـــذى يشـــهد فعالية المصطلح بين النظرية والتطبيق فهو موضوع الفصول التالية.

١- انظر : المصطلحية، ص٢٠ .
٢- انظر : السابق.
٣- الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص٥٩ .
٤- رجاء عبد المنعم جبر، فلسفة الأدب والأدب المقارن، مجلة فصول م٣ ع٣ سنة ١٩٨٣، ص٣٦
٥- ولفانج إيزر، حوار مع، إعداد نبيلة إبراهيم، مجلة فصول م٥ ع١ أكتوبر سنة ١٩٨٤، ص١٠٥
٦- الفلسفة والنقد الأدبى، مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص١٤ .
٧- المسدى، النقد والحداثة، ص١٧ .كما سبق أن قال (تمام حسان) بدخول نظرية المعرفة فى بحث مشكلة المعنى من مدخل العلاقة بين الدوال والمدلولات، انظر : اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣، ص٢٤ .
٨- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمل الأدبى، ص٢٠ .
٩- انظر :

- Colin Mercer, Marxism, Structuralism And The Problem of Literature, Criticism And Critical Theory, Stratford - Upon - Avon Studies, Second Series, 1985, P. 47.

١٠- انظر : القارئ والنص، سيزا قاسم، مجلة عالم الفكر م٢٣ ع١،٢، يونية سنة ١٩٩٠، ص٢٥٣
١١- جابر عصفور، عصر البنيوية - إديث كريزويل، (رأى المترجم)، الهيئة العامة للثقافة، آفاق الترجمة ع١٣ سنة ١٩٩٦، ص٣٨٤ .
١٢- مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص٣٣ .
١٣- انظر : العالم والناقد والنص، فريال جبورى غزول، مجلة فصول م٤ع١، سنة ١٩٨٣، ص١٨٧

١٤- دائرة الإبداع، دار إلياس، القاهرة سنة ١٩٨٧، ص٥٠ .

١٥- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٣، ص٥٧ .

١٦- صلاح فضل، نص شعرى، مجلة فصول م٧ع٢،١، مارس سنة ١٩٨٧، ص٢٥٢ .

١٧- المسدى، المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات، ص٦٤ .

١٨- محمد عنانى، من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٥، ص١٧ .

١٩- السابق.

٢٠- انظر :

Colim Mercer, Marxism, Structuralism And the Problem of Literature Criticism and Critical Theory, P. 47.

٢١- كمال دسوقى، تعريب التعليم الجامعى، الأمانة العامة لاتحاد الجامعات العربية سنة ١٩٨٠، ص٩٧ .

٢٢- تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، ص١٢٧ .

٢٣- انظر : الخطيئة والتكفير، ص٨٠ .

٢٤- يقول (كمال أبو ديب) : "النص النقدى هو أيضا نشاط إبداعى ذو علاقة معقدة بالعالم الذى ينتج فيه، وبالنصوص التى يقوم بدراستها، كما سبق القول عند (طه حسين)، انظر : الواحد المتعدد، مجلة فصول م١٥ ع٢، صيف سنة ١٩٩٦، ص٤١.

٢٥- انظر : فيض الدلالة وغموض المعنى، مجلة فصول م٤ع٣، سنة ٢٩٨٤، ص١٧٧.

٢٦- عبد السلام المسدى، المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات، ص٦٣ .

٢٧- السابق، ص١٠٨ .

٢٨- انظر : مجلة فصول م٧ ع٢،١، مارس سنة ١٩٨٧، ص١٦٩ .

٢٩- فريال جبورى غزول، فيض الدلالة وغموض المعنى، مجلة فصول، ص١٧٧ .

٣٠- محمد إقبال عروى، السيمائيات، مجلة عالم الفكر، م٢٤ ع٣، مارس سنة ١٩٩٦، ص١٨٩ .

٣١- انظر : نص شعرى، مجلة فصول م٧ ع٢،١، مارس سنة ١٩٨٧، ص٢٥٣ .

٣٢- عبد السلام المسدى، المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات، ص٦٢ - ٦٣ .

٣٣- محمد النويرى، المصطلح اللسانى النقدى، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٢٤١ .

٣٤- شكرى عياد، دائرة الإبداع، ص٤٥ ٠

٣٥- انظر : السابق، ص٥٠ ٠

٣٦- انظر : السابق ص١٢٣ ٠

٣٧- انظر : السابق٠

٣٨- انظر : السابق، ص٥٠ ٠

٣٩- انظر : السابق، ص٥٧ ٠

٤٠- انظر : السابق٠

٤١- انظر : السابق٠

٤٢- انظر :

Colin Mercer, Marxism, Structuralism And The Problem of Literature Criticism And Critical theory, P. 47.

٤٣- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، ص٨٤ ٠

٤٤- انظر : ندوة علامات، معجب الزهرانى، مجلة علامات، ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٢٩ ٠

الفصل الأول

الترجمة بين الحرفية والمعرفية

الاضطراب المصطلحي فـــى المنبـــع   أصـــل
الترجمة أصل الوضع   الحرفية وإغفال الحقـــل
الدلالى   الخلط فيما يستوجب الفصل

الترجمة بين الحرفية والمعرفية

تمثل الترجمة الحبل العصبى الرئيسى فى سريان فعالية نظرية المعرفه وتدفع آلية البناء الحضارى إلى تمثل التواصل بين الثقافات وبعضها بعضا، حتى أوشكت أن تكون الوسيلة الأولى لتحقيق عالمية الخطاب الفكرى بين الجماعات البشرية والاجتماعية، وكذلك بين الحقول المعرفية المختلفة إلى الدرجة التى يمكن أن تتوقف بدونها عجلة العلم والتطور.

وإذا كانت كل شعوب الأرض تعنى بلغتها القومية من أجل تحقيق جوهر الاصطلاح وجوهر اللغة المنتمى إلى صقل التواصل ودعم البناء المعرفى؛ فإن الترجمة حسبما تنشط فعالياتها تصبح المعبر الأول لتوسيع دائرة هذا التواصل، وإخصاب تلك الحقول المعرفية، فى منحى النهوض بهذه القوميات.

وبقدر ما تستوعب هذه الأمم ماضيها وحاضرها؛ بقدر ما تستطيع أن توائم بين الدفع والجذب لآليات التداخل بينها وبين الأمم الأخرى، وبقدر مصداقية النقل وبراعة التداول؛ بقدر ما تزداد فعالية الفعل ورد الفعل بين الحضارات المختلفة، والأمر ضده صحيح. فالترجمة فى تجليها القرائى هى وسيلة ثانية نستكمل بها معارفنا ومدركاتنا للأمور بما لم نقدر على تحقيقه من خلال وسيلتنا الأولى (لغتنا القومية)، وهذه بدورها تتحول من عامل فعال رئيس لتحقيق التواصل إلى عامل مساعد ترقى معه الترجمة كلما نأت فى تساميها عن قضايا الوسيلة.

وتطل الترجمة برأسها من ركام الأصل المعرفى كعامل مساعد فى نظرية المصطلح النقدى لتدفع كل ما دونها لتحقيق آلية الدفعية فى محاولة فك الارتباط بين الدال والمدلول، فتدفع النظرية القادمة من حقول معرفية أخرى إلى حقل الأدب، أو المتولدة فى الحقل ذاته، بلغات أخرى، وهذه النظرية أو تلك تدفع النص الإبداعى الأول، ثم بالتبعية النص الإبداعى الثانى (النقدى) حتى تلتقى حلقات الدفع المتداخلة على دائرة الفكر المجرد فى سعيها الدءوب نحو عالمية الخطاب.

أما الفعالية التطبيقية التى تساهم بها الترجمة فى نظرية المصطلح النقدى فهى تتمثل فيما تتمخض عنه معياريتها فى اشتمالها آلية الوضع، وخضوعها لأسس الاصطلاح، وخوضها رحلة الكشف - غير الآمنة - من استفعال التراث حتى تشكيل جنين المصطلح وبث الروح فيه ثم ميلاده واحتضان ساحة التداول له أو لفظها إياه، بما يجعلها نقطة التفجر الأولى التى تنشأ عنها جل القضايا المصطلحية، غير أنه يأتى فصلها على رأس مجموعة القضايا فصلا صوريا يحتم أولويات الأصول الفعالة فى توجهات هذه القضايا.

والواقع أن آلية الترجمة لم تكن وحدها الحد الفاصل بين الأصل والفرع فى نشأة بعض القضايا المصطلحية، بيد أن منها ما تمتد جذورها إلى مرحلة ما قبل الترجمة، على اعتبار فعالية نظرية المصطلح النقدى كنظرية عالمية تحكم آلية الفكر المصطلحى فى مضمار النقد الأدبى، وتسمح بقدر غير قليل من التصدع فى صوغ بعض مصطلحاته، وهى قضية إن تجاوزت حدود الترجمة فهى لا تتجاوز حدود المترجم إذا ما كان على وعيه بسياقية الترجمة ومدى سلطة المعرفة فى الحقل المتخصص.

أما ما نخاله جوهر الصراع الناشئ عن القضايا المصطلحية من قبل الترجمة؛ فمرده إلى اعتماد المصطلح كشفرة علمية تخضع للترجمة الحرفية، استنادا إلى تمتعه بخاصية الثبات الدلالى أياما كانت تحولات السياق. وهذه الحقيقة العلمية المراوغة لا تتحقق مصداقيتها إلا إذا تحققت فى المترجم شرعيته بالقدرة على احتواء شرائع الحقل المعرفى النقدى، وكل ما يتصل به من معارف، حتى يستطيع الفصل بين المصطلح والإشارة اللغوية، ما دامت الألفاظ المصطلحية لا تفضى بهويتها التصورية إلا من خلال السلطة المعرفية التى حولتها من هذه الإشارة اللغوية إلى ذلك المصطلح.

فإذا ما تأكد للمترجم ما سبق طرحه فى اصطلاح المصطلح من أنه قائم بذاته فى مجال عمل تصوره، ثم هو يتمتع بخاصية الثبات الدلالى؛ فإنه لن يتأكد لديه أبدا فعالية عمل تلك المفردة أو ذلك التركيب اللغوى، إن كان إشارة لغوية أو مصطلحا؛ إلا من خلال وعيه المعرفى بآلية الحقل الذى تنشط به فعاليات هذه أو ذلك.

هذا وناهيك عن حساسية فعاليات الدلالة فى سياقات الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى؛ فضلا عن مدى استقرار التصور المصطلحى ذاته فى معترك التداول من عدمه، من ثم كان من الصعب التسليم بمقولة اندراج "ترجمة المصطلحات الأدبية من حيث المنهج Method فى إطار الترجمة التى ترمى إلى إيصال المعنى وحسب"[1]؛ إلا على اعتبارها ترجمة معرفية لا ترجمة حرفية وهو ما يؤكده ابتغاء العلمية نحو تنقية المعنى وتحديد التصور.

ثم إن المصطلح قد يرتهن أحيانا بسياقه التاريخى والدلالى بما لا يمكن أن تستوعبه آلية النقل المباشر أو الترجمة الحرفية[2]؛ الأمر الذى يتطلب قدرا ميسورا من الإيغال فى المعرفة بغية تحديد حدود التصور من جهة، ومن جهة أخرى تحديد

الوعاء الذى يحوى ذلك التصور، وهو وفق أسس الاصطلاح يتطلب فى المترجم الوقوع على رأس الجهاز المعرفى فى تداول آلياته وبسط نواميسه وشرائعه.

وإذا كان المعنى الاصطلاحى هو محاولة الجمع بين المعنيين الاشتقاقى والحرفى، وإذا كان المعنى الاشتقاقى هو الثابت والمعنى الحرفى هو المتغير[٣]، ولما صار النص النقدى (نصا)؛ فإن المترجم بصدد إنتاج النص الإبداعى الثالث – بعد النص الإبداعى الكتابى، والنص الإبداعى القرائى، فى لغة الأصل – وهو ما يتطلب بعدا جماليا قد لا يتحقق إلا فى الناقد صاحب الذوق المدرب، وصاحب الوعى المعرفى بأسرار صناعته، وكأنه الوحيد المنوط به تحقيق فعالية (النص) المترجم، بتحقيق أدبية موازية للغة الأصل دون إبهام أو تردى، حفاظاً على تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب، بما يفضى إلى نقاء المصطلح وإفلاته من الضبابية، وهى مشروعية تأتى وفق ما سبقت الإشارة إليه لشارع المصطلح، إلا أنها تنطبق بالضرورة على المترجم الذى يجب أن يتمتع بكل صلاحيات الشارع، كما تمتعت الترجمة بصلاحيات آلية الوضع وأسس الاصطلاح.

على أنه فى كل الأحوال يعول على قصر ذراع المترجم، وعدم احتواء الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى والواقع فيه المصطلح وعدم الدراية بنواميسه وشرائعه، ثم فقدان أهلية الناقد لاعتماد مصطلحاته وفك شفراته العلمية والجمالية؛ قضية الترجمة بين الحرفية والمعرفية الأولى والتى تتمثل فى (الاضطراب المصطلحى فى المنبع)، حيث تكمن جذورها فى لغة الأصل، ريثما ينقلها المترجم إلى اللغة الثانية، فتنشط دون الوعى بما انتابها من تصدع.

وخضوعا للأساس ذاته الكائن فى الأصل المعرفى تندرج قضية (أصل الترجمة أصل الوضع)، والتى تأتى كنتيجة طبيعية لإفلاس المترجم أو الرضا بالحد الأدنى والأيسر عن طريق التعريب أو الاقتراض دون خوض الرحلة الحتمية لتحقيق أسس الاصطلاح حسب أولوية الوضع.

أما (الحرفية وإغفال الحقل الدلالى) فهى قضية مصطلحية تخضع للأسس المعرفى العام أيضا، غير أنها تختص بخصوصية الحقل المعرفى فى مجال النقد الأدبى، اتكاء على عدم التخصص الدلالى فى اللغة، حتى يمكن للتصور الأوحد أن يقع على مشارف تصور آخر، فتتماهى التصورات فى الحقل الدلالى الواحد، وما لم يكن المترجم على وعيه الذهنى وحسه الجمالى؛ فلن يتمكن من الفصل أو وضع التصور الجامع المانع فى وعائه اللفظى دونما الوقوع فى شرك التماهى.

ثم تقبع فى ختام هذه القضايا، واتكاء على فعالية الأصل المعرفى ذاته قضية (الخلط فيما يستوجب الفصل) والتى ترد إلى عدم وعى المترجم بما يحتم معه ضرورة الفصل بين الدلالات اللفظية فى اللغات المختلفة إذا ما تمثلت فى خصوصية ثقافة موروثة، وهوية لغة، وسياقية تاريخ، حتى تنفرد هذه الدلالات فى لغة ما بما قد لا تتشابه معها فيه أى لغة أخرى.

أولا : الاضطراب المصطلحى فى المنبع

العلامة Sign – الإشارة Signal –المؤشر– Index – الأيقونة Icon – الرمز Symbol – الشفرة Cipher

إن ما وراء اللغة، أو اللغة البعدية، أو (الميتالغة Metalanguage) هى وظيفة مؤداها تحقيق اتصال بشفرات غير مستقرة، أو عائمة، تعتمد على قصدية المتكلم، وتحتمل ردها من السامع، من أجل الإفصاح والإبانة[٤]، وهذه الحقيقة اللغوية فى تحقيق الاتصال تجلو فى مجال الحقول المعرفية شديدة التخصص، حتى تضيق الدائرة أكثر فأكثر، وتنحصر فى شفرة الخطاب إلى أن تقتصر على جماعة معينة، أو على شخص واحد منوط به الحديث، وهو فى ذلك لا يفتأ يستخدم لغة (قصدية)، لأن اللغة المصطلحية لم يتم استقرار مفاهيمها بعد، فهو فى حاجة دائمة لأن يقول أعنى، أقصد، أو إلى أن يسأل، ماذا تعنى؟ ماذا تقصد؟ وذلك اعتمادا على وظيفة (الميتالغة). وقد يكون ذلك أمرا طبيعيا فى اللغة العادية، بينما حينما يرتقى (الخطاب) فى لغة ما ليستخدم مصطلحات بذاتها لم يتم استجلاؤها بعد، ولم يقع عليها التواطؤ والشيوع، فإن القصدية هنا يستعاض عنها بالتعريف، أو الاعتماد على ذكاء القارئ أو المستمع، فى استنتاج التصور، وهذه قضية أصولية تشترك فيها جميع اللغات، إذا ما وقعت فى العربية فقد فعلتها الإنجليزية من قبل، حينما استخدم (روبرت هاوس) مصطلح (الأفق)، وعرفه تعريفا غامضا، وأهمل فعالياته السابقة بين الإشارة اللغوية والمصطلح، حتى وقع التصور فى (الإبهام Obsquirity) بين (أفق التجربة)، و(أفق تجربة الحياة)، و(بنية الأفق)، و(التغير فى الأفق) إلى (نظام ذاتى مشترك)، أو (بنية من التوقعات)، أو (نظام علاقات) يستطيع به أى فرد مواجهة النص[٥] ثم عاد المصطلح إلى الاضطراب مرة أخرى بين المتخصصين أنفسهم على يد (سوزان ستيوارت) فى كتابها (اللعب بالحدود) حيث تحدثت عن (أفق المعنى Horizon of meaning) الذى يتاح للنص، وعن (أفق الوصف Horizon of description)، وعن (أفق الموقف Horizon of

situation)[٦]، وهكذا ليزداد المصطلح اضطرابا على اضطرابه فى منبعه وبيئة مولده.

ولعل نظرية المصطلح النقدى وفق ما اتكأت عليه من أصول معيارية لخصوصية الحقل المعرفى تقول - فى غير تهويم أو شطط - بعالمية هذه القضايا التى تمخضت عنها، ولم تكن أبدا مقصورة على النقد العربى وحده؛ وإن بقيت لهذا الحقل الثقافى والبيئى خصوصيته التى تدخل ضمن التركيبة الحضارية للمجتمع العربى وما يتبدى فيها من حالات عدم الاستقرار المصطلحى المرتبطة بالاستقرار الحضارى والثقافى. وذلك ما يجعل حقل النقد العربى أكثر مصداقية فى تمثل فروضات النظرية وتحقيق أطروحاتها.

ومن ثم ينطبق على ظاهرة الاضطراب المصطلحى فى المنبع والتى تركن إلى الأصل الفعال فى قضايا الترجمة بين الحرفية والمعرفية ما تركن إلى الأصل ذاته من قضايا أخرى مثل (أصل الترجمة .. أصل الوضع) فى إخفاق الترجمة واعتمادها على الاقتراض بين اللغات المختلفة وبعضها بعضا، أو (الحرفية وإغفال الحقل الدلالى)[٧]، أو الترجمة الحرفية المباشرة التى تفضى إلى (الخلط فيما يستوجب الفصل)، مثلما حدث مع مصطلح (Connataction) فى الأسبانية الذى لم يتفق عليه المنظرون الأوربيون بعد، "فبعضهم أطلق عليه المعنى الذاتى فى مقابل المعنى السياقى Denotaction، والبعض الآخر ترجمه (الدلالة الحافة) فى مقابل الدلالة الذاتية ..... إلخ. وفى القاموس الأسبانى - العربى لفيديريكوكورينى يقول عن فعل Denotar دل دلالة على، أفاد، مت بصلة إلى"[٨]. ثم يدخل (حامد أبو أحمد) حلبة الصراع فيقنع بترجمة المصطلح إلى الدلالة المباشرة، أو التعيين، أو الإيحاء، أو ظلال الدلالة، ويقول : "وإن كنت أكثر ميلا لاستخدام أكثر من كلمة حسب السياقات المختلفة وكلها تصب فى بوتقة واحدة"[٩]، لينسف بذلك مفهوم المصطلح من الأساس ويحوله دونما قصد إلى الإشارة اللغوية، وكأن الاضطراب المصطلحى فى المنبع تحول أثناء الترجمة بعد تضخمه من خلية خبيثة واحدة إلى الآلاف منها التى دمرت المصطلح. ذلك فى الوقت الذى تأتى فعالية أخرى له من خلال الترجمة عن الانجليزية Connotation إلى "المعنى الذى تستدعيه كلمة ما فى ذهن الإنسان غير معناها الأصلى وذلك لتجربة فردية أو جماعية"[٨] عند (مجدى وهبه)، وأحسبنى غير قادر على احتواء تصور المصطلح لأفرق بينه وبين (الإشعاع الوجدانى) عند (محمود ذهنى) عندما يقع على تصور

"أن الكلمة التى هى [رمز] لمدرك معين تحمل إلى جانب إدراكه مجموعة من الوجدانيات التى سبق للفرد أن استشعرها من اتصاله بذلك المدرك"(٩)، ثم هو عند (أحمد زكى بدوى) يترجم إلى (المفهوم) أيضا، ولكنه يعنى مفهوما آخر، فهو "الصفات التى إذا وجدت فى فرد من الأفراد استحق أن يطلق عليه اللفظ وبعبارة أخرى تدخل فى مفهوم اللفظ الصفات الأساسية التى تدخل فى تعريف الأشياء وتصنيفها والتمييز بينها وبين غيرها"(١٠)، وهذا ما يختلف إلى حد كبير فى التصور عن سابقيه، ربما لأنه معنى بالحقل المعرفى المتخصص للفنون الجميلة والتشكيلية، على الرغم من اتكائه على اللفظ، أما ما نظنها آخر صورة للمصطلح وصلت إلينا فهى ترجمة (محمد عنانى) بـ (ظلال المعانى) – عودا على بدء – ثم يشير إلى ربط بعض النقاد المحدثين بين (ظلال المعانى) و (الكناية)، والترجمة تأتى هكذا دون تصور محدد(١١)، ثم تأتى (سيزاقاسم) بما بدأ يشيع ويستقر على (الدلالة المصاحبة) فى ترجمتها عن (كيرايلام) لمفهوم (بوجاتيرف) (١٢). وهكذا يبدو أن اضطراب المصطلح فى لغة الأصل أدى إلى اضطراب أكثر شراسة بعد الترجمة التى وقعت على حقل مضطرب أيضا بين الدلالة المباشرة، والتعيين، والإيحاء، وظلال الدلالة، والمفهوم، والإشعاع الوجدانى، وظلال المعانى، والدلالة المصاحبة.

وبوسع النظرية أيضا أن تمتد لتحقيق قضايا التصور (المدارس والمذاهب الأدبية والنظريات النقدية)، وقضايا الصوت الدال (اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة)، وقضايا التواطؤ والشيوع (المعترك البيئى والثقافى)؛ كقضايا عالمية تسرى فعاليتها فى شتى لغات العالم، وإن تباينت نسب فعالية هذه القضايا، وذلك استنادا إلى كون المصطلح شفرة علمية مجردة، ولغة خطاب عالمى، وحقا مشروعا لكل ثقافات الأمم، لأن مولده لم يكن حكرا على ثقافة واحدة، ولا أمة واحدة، بل هو نتاج عالمى مشترك، لحقل معرفى متخصص، ما يتفق عليه أكبر مما يختلف عليه، ثم تحكمه آلية واحدة فى الوضع والتواطؤ والشيوع والتداول، وإن تباينت جذور الصوت الدال أو اتفقت خصائصها فى فصائل لغوية معينة دون أخرى، وكل ذلك يخضع بالضرورة فى النهاية لشرائع النظرية العامة للمصطلح (علم المصطلحية) ثم النظرية الخاصة للحقل المعرفى المتخصص (نظرية المصطلح النقدى).

وتأتى ظاهرة الاضطراب المصطلحى فى المنبع تجسيدا حيا لهذه الفرضية النظرية، ومن ثم يمكن أن يقع تحقيق هذه الظاهرة على جل القضايا المصطلحية فى اللغة المترجم عنها، غير أن اعتماد الأصل المعرفى وفعاليته فى النظرية، وفى الترجمة على وجه الخصوص، يمكن أن يقلص فعالية هذه القضايا فى اللغة المنقولة إليها عند حدود كفاءة المترجم، باعتباره المصفاة التى سوف نستخلص من خلالها المصطلح، والتى لابد وأن تصل من الدقة إلى درجة استخلاص كل الشوائب العالقة بالتصور، ولا يتسرب منها إلا ما تفرضه خصوصية الحقل المعرفى فيما يمتزج بهذا التصور ويكون حكمه إلى التواطؤ والشيوع والتداول، وهو أمر يخضع إلى تمثل آلية التوظيف التى تنتمى إلى الواقع الفعلى أكثر مما تنتمى إلى ضوابط أو حدود نظرية لم تستقر بعد، وكأن انتقال الاضطراب المصطلحى من لغة الأصل إلى الفرع صار أمرا مفروضا، ولعله صار حملا ثقيلا يحمله المترجم، فكيف نستطيع تحقيق استواء الظل والعصا فى الأصل معوجة؟!

وقد تفضى ظاهرة الاضطراب المصطلحى فى المنبع إلى العديد من التصورات المصطلحية المتصدعة، غير أن البحث اختص مجموعة من المصطلحات التى تنتمى إلى حقل دلالى واحد من أجل حصر فعالية الظاهرة وإجلاء صورتها على ما تم وضعها عليه فى الأصل، ثم ما اعتراها من تناقضات فى معترك التداول فى لغاتها الأصلية، ثم من خلال الترجمة ما انفتح الباب على مصراعيه لتعيث فى النقد فسادا كيف تشاء، على أن ترد إلى الترجمة أصل فعالية القضية وإلى الاضطراب المصطلحى فى المنبع فعالية الظاهرة٠ ويشتمل هذا الحقل الدلالى مصطلحات :

العلامة Sign، الإشارة Signal، المؤشر Index، الأيقونة Icon، الرمز Symbol، الشفرة cipher٠

- **العلامة Sign :**

قد يتأكد لدينا حقيقة علمية يقررها (عبد المنعم تليمة) ويتحقق من خلالها حتمية اللغة فى تحقيق التواصل، وربط ارتقائها الوظيفى بمدى قدرتها على الارتقاء بالذهن البشرى فى احتواء المفاهيم المجردة من خلال مفرداتها لتمثل (العلامة) و (الإشارة) مرحلة الإعلام والإخبار بينما يأتى (الرمز) كقرينة أولى للسمو الذهنى ونمو طاقتى التجريد والتعميم، ثم يفصل بشكل قاطع بين (العلامة)

و(الإشارة) باعتماد الثانية على قدر أكبر من تعيين المشار إليه، وتتطلب مرسلا للإشارة وأخرا لتلقيها، على خلاف العلامة التى تنهض على عرف اجتماعى ولا تتطلب بالضرورة مطلب الإشارة الأخير[١٣].

على هذا الأساس يمكن أن نفرد الطاولة أولا لمصطلح (العلامة) حيث الأصل الذى تنهض عليه فى حقلها اللغوى الأول كإشارة لغوية ثم رحلتها فى عالم التصور المصطلحى، ولنا أن نربط الأحزمة قبل أن تهب أعاصير التصورات لمصطلح يفترض فيه الحد الجامع المانع للتصور الأوحد، وينبغى له تحقيق عالمية الخطاب، بشفرة علمية مجردة ومعتمدة، أملا فى استقرار المفاهيم، والارتقاء بفاعلية رؤية باصرة تخطو بالإنسان نحو التقدم كحال الحقول المعرفية الأخرى، ولكن يبدو أن (الشبكة المعلوماتية) ومرجعية (الحاسبات الآلية) سوف تفقد مصداقيتها إلى حد كبير حال رؤيتنا ما نحن عليه من مرجعية للحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى.

ويردنا المنحى التاريخى لمصطلح (العلامة) إلى أصول إغريقية لدى (المدرسة الشكلية Scopticism) وعلى يد الفيلسوف (إينيسيد يموس Aenesidemus)(القرن الأول قبل الميلاد) عندما قام بتنظيم عشر صيغ مستقاة من تحليل العلامات، ومنطلقها أن العلامات ليست ظاهرة متجلية بالضرورة، ولو لم تكن مستترة لظهرت جلية للجميع، ثم قام الطبيب الفيلسوف (سيكتوس إمسبريكوس Sextus Empiricus)(القرن الثانى الميلادى) بتصنيف العلامات المستترة، كما قام الطبيب (جالينوس Galen)(القرن الثانى الميلادى) بالتمييز بين العلامة العامة التى تدل على أكثر من شئ والعلامات الخاصة التى تدل على شئ محدود، وكان الناقد البلاغى (سيشرون Cicero)(القرن الأول قبل الميلاد) قد أورد هذا التصنيف أيضا[١٤].

والأهم من هذا وذاك "أن المقولة الشهيرة لسوسير Saussare – أحد مؤسسى علم العلامات – بأن العلامة لها جانبان الدال Significant والمدلول Signifie مبنية على ما قاله الرواقيون Stoics (ترجع بداياتهم إلى القرن الثالث قبل الميلاد) عن العلامة وجانبيها اللذين أطلقوا عليهما الدال Signans والمدلول Signatan"[١٥]. ثم تأتى بعد ذلك تعريفات للعلامة ضمن أبحاثه فى التأويل عند المفكر الجزائرى القديس أوغسطين (٣٥٤ – ٤٣٠م)، تعتمد على كثير مما قاله الفلاسفة من قبله مثل الرواقيين وأرسطو[١٦].

والعلامة كإشارة لغوية فى الإنجليزية Sign تعنى غاية معبرة عن مغـزى خاص[١٧]، وهى فى العربية تنهض على مادة علم، وعلمه وسمه. وعلـم نفسـه. وسمها بسيما الحرف، ورجل معلم إذا علم مكانه فى الحرب بعلامة أعلمها، وأعلـم الفرس : علق عليه صوفا أحمر أو أبيض فى الحرب، والعلامة : السـمة والجمـع علام، والمعلم ما جعل علامة وعلما للطرق والحدود، والعلامة والعلم الفصل يكـون بين الأرضين، وهى شئ ينصب فى الفلوات تهتدى به الضالة[١٨]. وخفيت معـالم الطريق أى آثارها المستدل بها عليها[١٩]. وفى قوله تعالى : "وعلامات وبالنجم هـم يهتدون"[٢٠]، قال ابن عباس : العلامات معالم الطريـق بالنـهار، وقـال الكلبـى : العلامات : الجبال، وقال مجاهد هى النجوم[٢١]، وقال (النسفى) : هى معالم الطـرق وكل ما يستدل به السابلة من جبل وغير ذلك[٢٢].

هذا ما شكل الذهن العربى لفعالية عمل (الإشـارة اللغويـة) فـى مجـال (العلامة)، والأمر جلى واضح لو التقى على أحد هذه التصورات فى غير تشـتت، بيد أن التصور المصطلحى جر معه مرادفات أخرى تداخل أحد تصوراتها مع ذلـك التصور المصطلحى لكل من (الإشارة)، و(الدلالة)، و(السمة) و(الرمز)، ولو توقـف الأمر عند ذلك لصارت قضية صوت دال أو تصور وحسب – وإن كان المصطلـح يقع ضمن ما يقع أيضا فى قضايا (التصـور) ضمـن مداخـلات النقـد الجديـدة (للعلاماتية)، كما يدخل فى قضايا الصوت الدال ضمن الاختلاف اللفظى وتـرادف التصور أيضا – ولكن برد الفروع إلى أصولها اتضح أن مصطلح (علامـة) فـى الأصل عاد إلى الوجود على ساحة النقد الأدبى مـرة أخرىعلـى يـد (بـيرس) الفيلسوف الأمريكـى (١٨٣٩ – ١٩١٤) بطرحـه دراسـة (السـميولوجيا)(علـم العلامات)، وتقسيمها إلى ثلاثة حقول هى العلامـات والإشـارات والرمـوز[٢٣]، ومعنى ذلك أن ثمة فصلا من البداية بين العلامة، والإشارة، والرمـز، وإن كـانت أبعاد العلم المزعوم لم تتحدد بعد.

ولما كان العرب على صلة بما قال به (أرسطو) و(الرواقيون) فإنـهم لـم يقولوا بـ (العلامة) كصوت دال مصطلحى – حسب حدود اطلاعى – وإن قـالوا بتصور مردود إلى الفلسفة اليونانية عندما فصلوا بين ثلاثة أنواع من الدلالات هـى الطبيعية والعقلية والوضعية[٢٤]، ثم وضعها المحدثون فى تقسـيم العلامـة حسـب الموضوع Object أو (الصورة العينية أو الشئ) فـى مقـابل (الأيقونـة Icon)، و(الشاهد أو المؤشر Index)، و(الرمز Symbol) على الترتيب[٢٥]، ولما كان هـذا

التفريع للعلامة عند (بيرس) فيما يخص الصورة العينية أو الشئ أو (الموضوع) وحسب، ثم كانت تفريعات أخرى لها وفقا للصوت الدال أو المستحضر أو الماثول أو (المصورة Representamen) إلى (علامة كيفية Quali-sign)، و(علامة عينية Sin-sign)، و(علامة قانونية Legi-sign)، ثم وفقا للصورة الذهنية أو التعيين أو (المفسرة Interpretant) إلى (تصديق Rhama)، و(تصور Dicent)، و(حجة Argument)[٢٦] - فإنه من هنا دخل مصطلح (الدلالة) ليحل محل (العلامة)، علما بأن العلامة إذا كانت عند (بيرس) تعنى شيئا ينوب عن شئ بصفة من صفاته، فهى تشمل (الدال) و(المدلول) و(الدلالة) معا (عند سوسير)، وإذا قيل إن الدخان دلالة - بمعنى (علامة) - على النار فهو من قبيل الحقيقة عند (بيرس) ومن قبيل المجاز عند (سوسير)، لأن مفرد ة (الدخان) هى الأخرى كإشارة لغوية تشمل (الدال) و(المدلول) و(الدلالة)، والتى هى عبارة عن منهج الإرسال بين الصوت المنطوق وأحد تصورات صورته الذهنية التى تتسق مع نسق السياق الواقعة فيه، فلغة التواصل ليست مفردات بل تراكيب، وليس ثمة دلالة للفظ مفرد، وإن كان هناك إيحاء، أو إشعاع وجدانى، أو علامة، فلا سبيل إذن إلا الفصل بين العلامة والدلالة حتى وإن وقعت الأولى عند (سوسير) على الإدراك واعتماد الصورة الذهنية وحسب، كما سيأتى بعد.

ويقع التباين حول ترجمة مصطلحات (بيرس) خاصة فى تقسيم (العلامة) حسب الـ Representament والذى أسماه (عادل فاخورى) المستحضر أو الماثول[٢٧]، واسمته (سيزا قاسم) المصورة، ووضعته فى مقابل (الدال) عند سوسير، والرمز عند (أوجدن وريتشارد) [٢٨]، وترجمته (فريال جبورى) بالماهية[٢٩]- إلى العلامة النوعية QualiSign عند (فريال)[٣٠]، و(سيزا)[٣١]، والعلامة الكيفية عند (فاخورى)[٣٢]، ثم إلى العلامة المفردة SinSign عند (سيزا)[٣٣]، والمتفردة عند (فريال)[٣٤]، والعلامة العينية عند فاخورى[٣٥]، ثم إلى العلامة العرفية Legisign عند (سيزا) و(فريال)[٣٦]، والقانونية عند (فاخورى)[٣٧]، وذلك مثال واحد لأصل واحد من تفريعات (العلامة) تم ترجمته إلى العربية، ويمكن حصر نتائجه فى الجدول الآتى :

	Representamen	Qualisign	Sinsign	Legisign
(فاخورى)	المستحضر أو الماثول	علامة كيفية	علامة عينية	علامة قانونية
(سيزا)	المصورة	علامة نوعية	علامة مفردة	علامة عرفية
(فريال)	الماهية أو الذاتية	علامة نوعية	علامة متفردة	علامة عرفية

وذلك فى الوقت الذى يمكن أن تدخل فيه الإشارة اللغوية فى النظرية العامة للمصطلح مع فروضات (بيرس) حول تصور الـ Representamen ليقابل (الصوت الدال)، وهو المقابل نفسه عند (سوسير)، ولأن الموضوع Object كان مهملا عند (سوسير) – لقوله بشمول الاعتباطية – وتم استدراكه من قبل (بارت)؛ فإنه يقع فى مقابل (الصورة العينية أو الشئ)، أما المفسرة Interpretant عند (بيرس) فهى ما تقابل (الصورة الذهنية) و (المدلول) عند (سوسير)[٣٨]، مع ملاحظة أن هذا المدلول = (الصورة العينية + الصورة الذهنية) أو Object + Interpretant) فى مفهوم (بيرس).

أى أن الأصول الثلاثة للعلامة عند (بيرس) هى الأصول ذاتها فى النظرية العامة للمصطلح فى تأسيسها للإشارة اللغوية – كما سبقت الإشارة – باعتماد (الصوت الدال)، و(الصورة العينية)، و(الصورة الذهنية)، ثم تفرعت أصول (بيرس) للعلامة إلى ثلاث تفريعات أخرى عن كل أصل من هذه الأصول.

ولنقف هنيهة أمام نص (بيرس) والذى نقلته إلى العربية (سيزاقاسم) حيث تقول "يعرف بيرس العلامة على النحو التالى : "العلامة أو المصورة representamen" هى شئ ما ينوب لشخص ما عن شئ ما بصفة ما، أى أنها تخلق فى عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورا، وهذه العلامة التى تخلقها أسميها مفسرة Interpretant للعلامة الأولى. إن العلامة تنوب عن شئ ما وهذا الشئ هو موضوعها Object، وهى لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الوجهات بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة التى سميتها سابقا ركيزة Ground المصورة"[٣٩].

والملاحظة الأولى على النص، أن الترجمة المعرفية – وإن كان الإبقاء على مصطلحات النص الأصلى ضروريا وهاما – وفق ما سبق طرحه حول مفهوم الإشارة اللغوية فى التأسيس للنظرية العامة لعلم المصطلح يمكن أن تجارى النص وتتسق مع مفهوم العلامة عند (بيرس) لولا أنه يعتبر (الدال) علامة

و(المدلول) علامة عليه، فلو استبدلنا تصور المصورة بالصوت الدال ثم المفسرة بالصورة الذهنية فإننا نجد أن الموضوع أو الصورة العينية هى التى تنوب عنها العلاقة من خلال ركيزة تحتم ضرورة عمل أحد تصورات الصورة الذهنية والتى ردتها النظرية إلى فعالية الاتساق بين دلالة السياق ودلالة أحد تصورات اللفظ التى تحتم عمله فى هذا السياق من خلال ذلك التصور وحسب. وهنا يصبح تصور العلامة المصطلحى عند (بيرس) منحصرا فى تصور الإشارة اللغوية مع اختلاف الموقف من الاعتباطية، واختلاف الفعالية العلاماتية. والملاحظة الثانية : أن النص المترجم يستخدم لفظ (العلامة) دون مراعاة الفصل بين وضعه كإشارة لغوية وكمصطلح، فيأتى من البدء بمعنى (المصورة)، ثم بمعنى (المفسرة)، ثم هى – أى العلامة – تنوب عن الموضوع ولا تنوب عنه إلا من خلال ركيزة المصورة (العلامة)، ثم إن النص معنى فى النهاية بوضع تصور للعلامة (المصطلح). أما الملاحظة الثالثة فهى إذا ما كنا بصدد البحث عن تصور للعلامة Sign من خلال المصورة representamen، فكيف تكون هذه (أو) تلك؟!

إنه يبدو حتى الآن أننا لم نبرح مكاننا كثيرا فى الحديث عن العلامة من خلال قضايا (الصوت الدال)، و(التصور)، غير أنها عوارض كان لابد أن نعرج عليها وعلى اضطرابها قبل الدخول فى اضطراب المنبع، وإذا كان ذلك هو حال بيرس وحالنا معه فإننا لن ندعه حتى نؤكد مقولته بتقسيم العلامة إلى أيقونة icon، ومؤشر Index، ورمز Symbol، فى حين أن الرمز هذا هو ما وضعته (سيزا) كمقابل للصورة Representamen (الحامل المادى للعلامة) أو (الصوت الدال) عند (أوجدن) و (ريتشاردز)، ثم هو يحفظ حقه فى المثول بدلالته المطلقة وتصوره الأوحد فى مقابل العلامة Sign والإشارة Signal، كما لاحظنا فى مقولة (تليمة) فى ارتقاء اللغة بارتقاء الفكر.

هذه إذن هى علامة بيرس وهذا نتاجها فى اضطراب المصطلح نفسه خاصة فى جانب التصور؛ حينما يكون اسم الجنس هو اسم النوع، وكيف تكون المصورة علامة والمفسرة علامة أخرى عليها؛ ثم إن كلتيهما علامة على الموضوع؛ ثم تكون هناك تقسيمات مختلفة للعلامات الثلاث باعتبارها علامة واحدة؟!! ذلك فضلا عما أحدثه مصطلح (العلامة) من اضطراب فى تقابله أو تداخله مع مصطلحات أخرى مثل الإشارة والدلالة والرمز.

وتستمر مسألة دخول مصطلحى الدال والمدلول فى (علامة) سوسير بشكل مغاير لما عرفه بيرس، فقط، لأن بينهما علاقة اعتباطية، ثم هو لا يعتمـد الوجـود العينى او الشئ، ويرد فعالية الدال فى السياق، إلـى حقيقـة سـمعية ونفسـية أو عقلية[40]، فى الوقت الذى لما يزل فيه اتباع بيرس يجعلون محور الدلالة هو الشـئ أو الموضوع Object أو الحقيقة المادية، حتى أن (سيزا) تضع تصـورا للعلامـة يتسق مع مفهوم الإشارة اللغوية - فى النظرية العامة للمصطلح - وتؤكـد فعاليـة الدال والمدلول على بعض ما هى عليه عند بيرس وبعض ما يقـول بـه سوسـير فتقول : "العلامة فى الواقع هى حقيقة مادية محسوسة تثير فى العقل صورة ذهنيـة ولكن هذه الصورة هى صورة ذهنية لشئ موجود فى الواقع[41]"، وتتساءل عن هـذا الشئ إن كان يدخل فى تحديد أبعاد العلامة أم لا؟! لينقسم (العلاماتيون) فـى هـذه المسألة إلى فريقين أحدهما مع (بيرس) والآخر مع (سوسـير) وأحدهمـا يجيـب بالرفض والآخر بالإيجاب[42]، والنتيجة الطبيعية هى اضطراب مفاهيم الـدال فـى كل الأحوال، فضلا عن اضطراب تصور (العلامة) نفسـه كتصـور مصطلحـى، وحتى إذا ما جاء (بارت) و(لاكان)، ورفضا فكـرة الربـط الثـابت بيـن الـدال والمدلول؛ إذا بالدوال تغرى المدلولات لتصبح دوالا أخرى تتناسل معها الدلالة إلـى مالا نهاية[43]، وهو ما يفضى بالضرورة إلى تغير تصورى الدال والمدلـول مـرة أخرى كنتاج حتمى لنظرية (التفكيكية)، ولذلك وقفة لاحقة.

من ثم كان من الطبيعى أن يقـابل مصطلـح (الرمـز) عنـد (أوجـدن) و(ريتشاردز) مصطلح (الدال) عند (سوسير) فى الوقت الذى يستخدم فيـه كلاهمـا مصطلح (العلامة) كمرادف لمصطلح (الرمز)[44] الذى رفضه (سوسـير) "وأحـل محله مصطلح (إشارة Signal) لأن (الرمز) يوحى بوجود الباعث مما ينشئ علاقة سببية أو عرضية بين الدال والمدلول، وهذا ضد فكرة (سوسير) حـول اعتباطيـة الدال"[45]، أى أن (العلامة) هى (الرمـز) هـى (الـدال) فـى مفـهوم (أوجـدن) و(ريتشاردز)، ثم إن للدال مفهوما مغايرا عند (سوسير)، لاعتباطيته، كمـا أن لـــ (العلامة) و(الرمز)و(الدال)و(المدلول) مفهومات مغايرة تماما عند (بيرس)، فـالدال عنده (علامة) على الموضوع، والمدلول (علامة) على الدال.

ويحاول (عبد الرحمن أيوب) أن يوفق هوالآخر بين مصطلحات (بـيرس) و(سوسير)، فيقترح أن يبقى المصطلح (علامة) علـى مـا هـو عليـه ويسـتبدل (المفهوم) - عند سوسير - بالمدلول والصورة السمعية بـالدال، كمـا قـال بـها

سوسير[٤٦]، أما (عادل فاخورى) فيحاول وضع مصطلح (دلالة) فى الفلسفة اليونانية محل (العلامة) عند (سوسير)، فى استدراكه على مصطلح (علامة)[٤٧]، فى حين يترجم (مجدى وهبه) المصطلح Sign إلى العلامة والإشارة فى وقت واحد، ثم يعتمد تعريف (سوسير) للإشارة (العلامة) بأنها "كنه أو ماهية قابلة للإدراك بالنسبة لمجموعة محددة من مستعمليها، وأنها فى حد ذاتها ناقصة المعنى تماما إذا أدركها أحد من غير هذه المجموعة. وقد وصف دى سوسور ذلك العنصر القابل للإدراك فى الإشارة [العلامة] بأنه الدال Signifiant، كما وصف ذلك العنصر الغائب عن الإشارة [العلامة] نفسها والذى تشير إليه بأنه الفحوى أو المؤدى Signifir أما العلاقة القائمة بين العنصرين فقد سماها بالمدلول Significantion"[٤٨]، وهذا خلط بين المدلول والدلالة. ثم يأتى مفهوم (يورى لوتمان) مؤكدا جوهر ثنائية العلامة فى تجسيدها فى تعبير مادى أو وعاء شكلى ثم هى لها مضمونها فى لغتها أو محيطها الاجتماعى على أن يكون هناك دائما علاقة بينهما هى العلاقة بين البديل والمبدل منه، وهذه العلاقة هى العلامة[٤٩]، فالدلالة والعلامة مترادفان فى مفهوم (لوتمان) لتصور واحد.

بينما حينما نحاول استقراء التصور عند (سيزاقاسم) مرة أخرى نجدها تقول بما قال به (بنفست) اتكاء على مفهوم (بيرس) بأن "العلامة تمثل شيئا آخر تستدعيه بوصفها بديلاله، والعلامة أو الممثل شئ معين يحل محل شئ معين بالنسبة لشخص ما بخصوص ما[٥٠].

وعلى دائرة الاتصال بين الرواقيين وأرسطو وما قال به اليونانيون والعرب الأقدمون يلتقى (مصطفى ناصف) مؤكدا على أن الدلالة "فهم أمر من أمر" ، "وهى إشارة إلى شئ معلوم" ثم يقول "ليس اللفظ إلا علامة أو مواضعة اصطلح عليها المجتمع بطريقة ما"[٥١]. وهو هنا يفصل بين الدلالة والعلامة، ويجعل العلامة وصفا للدال ليتفق بذلك مع (بيرس) ويختلف مع (سوسير)، ومع (فاخورى) فى وضع (الدلالة) فى الفلسفة اليونانية فى مقابل (العلامة)، فى الوقت الذى يؤكد فيه (كير إيلام) على ترادف الدلالة مع علامة (سوسير) فى إطلاق (بوجاتيرف) اسم (الدلالة المصاحبة Connotation) على (علامات العلامات)[٥٢].

ولم يضف مفهوم (محمد عنانى) للتصور سوى ما هو قائم عند سوسير أيضا؛ على أن العلامة كيان نفسى لها جانبان، المفهوم Concept والصورة الصوتية Soundamage ثم استعاض عن المفهوم بالمدلول وعن الصورة الصوتية

بالدال، كما عاد وفعل سوسير، ثم يضيف (عنانى) أن الاعتراض الأساسى كان من جانب (دريدا) على مرادفة سوسير للمفهوم بالدال على اعتبار أن ذلك قد يكون إحالة إلى وجود مفهوم مدلول عليه بذاته ولنفسه ومستقل فىالفكر عن أى علاقة باللغة، أى يسمح بوجود مفهوم متعال يرد إلى النفس المدركة وليس إلى اللغة المادية[٥٣].

والواقع أنها مفارقة غريبة حقا تلك التى وقعت بين بيرس (١٨٣٩ - ١٩١٤) وسوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣)، فالأول فيلسوف، ولكن يبدو فى دراسته للعلاماتية حرصه على فعالية اللغة المادية فى اتكائه على النظرية، بينما (سوسير) - العالم اللغوى - يتكئ فى دراسته للنظرية ذاتها على الجوانب النفسية لفعالية اللغة، ولعل ما دفعه إلى ذلك هو إقراره باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول حتى انعدمت الثقة بينه وبين فعاليتها العينية بما جعله ينصرف إلى المدلول كما يقع فى نفس القارئ، ولكن هيهات لهذا المدلول أن تتحقق دلالته إلا من خلال وجود اللغة المادية فى الأساس وإن كان مردها إلى فعالية تصورات الصورة الذهنية فى علاقاتها بالصوت الدال، فما هذه التصورات إلا مترادفات، صحيح أنها تحققت من خلال التحول الدلالى نظرا لاعتباطية العلاقة بين الدال وصورته العينية؛ إلا أن فعالية العلاقة بين الدال والصورة الذهنية حفظت لها مرجعيتها التى تحفظ لها فى الوقت نفسه فعالية الدلالة حسبما يرد السياق لا باعتبار الصفة المتفردة الاعتباطية للفظ، والتى صدت (سوسير) عن إعمال العلاقة بين الدال والمدلول إلا من خلال الوجود الذهنى، جريا وراء المفهوم، أو المضمون، أو ما تثيره هذه اللفظة فى النفس وما ترتكز عليه فى العقل من خلال (الدلالة) (العلامة) وكأن هذه الدلالة (العلامة)هى التى يمكن أن تتحدد معياريتها بعدما فقد الدال ذلك لعموم اعتباطيته، علما بأن المدلول أساسا عالة على الدال، وعلما بأن تطور الدلالة ظاهرة شائعة فى اللغة[٥٤]، وفقا لاعتباطية (بارت) لا اعتباطية (سوسير) - كما سبق وأوضحنا - والتطور عدم ثبات، وعدم الثبات لا يتواءم مع المعيارية، وليس معنى أن يصبح (المدلول) مفهوما عقليا أوحسيا أن يكون له سمت الاستقلال عن اللغة هروبا من الاعتباطية، وأن ينعم بالتواطؤ، لأنه سوف يدخل فى دائرة التباين إلى اعتباطية أوسع مادامت اللغة على حالها من الترادف وما دام الناس على حالهم من التباين.

ويؤكد (جاك دريدا) هذا التوجه فيقول "إنه ما من مدلول متعال أو متميز، وأن مجال الدلالة أو تفاعلها لا حدود لهما ... ذلك لأن دلالة (علامة) تفهم، دائما،

وتتحدد فى معنى ما بوصفها علامة لدال يشير إلى مدلول [فى تصور سوسير لابيرس]، دال يختلف عن مدلوله. وإذا محا أحد الاختلاف الجذرى بين الدال والمدلول، فإن كلمة الدال نفسها هى التى يتحتم التخلى عنها بوصفها مفهوما ميتافيزيقا ... إن مفهوم العلامة يحتمه هذا التعارض؛ من خلال الوحدة الشاملة لتاريخه وبواسطة نسقه.

ولكننا لا نستطيع التخلص من مفهوم العلامة، ولا يمكن أن نتخلى عن هذا التورط فى الميتافيزيقى دون التخلى، بالمثل، عن النقد الذى نوجهه إلى هذا التورط، دون مخاطرة محو الاختلاف (بالكلية) فى الهوية الذاتية لمدلول يختزل داله إلى ما هو عليه، أو يقذفه خارج نفسه ببساطة ..."[٥٥]. جاءت (التفكيكية Deconstruction) إذن، وجاء معها تحرير العلامة وتغاير المفهوم، ولم تعد العلامة على ما هى عليه عند (المسدى) دالا اصطلاحيا متفق عليه بين المرسل والمستقبل[٥٦]، وأصبحت الشفرة اللغوية غير كافية لقراءة قصيدة مثلا "بل يجب استكمالها Upplemented بشفرات إضافية من قبيل الأعراف الأدبية الخارجة عن نطاق المباحث اللغوية" كما يقول ريفاتير[٥٧].

من ثم فإن العلامة المكتوبة أصبحت مفردة يمكن تكرارها فى غياب الذات التى ابتعثتها فى سياق بعينه، وأيضا فى غياب متلق محدد، كما يمكنها أن تخرج من سياقها الفعلى وتقرأ فى سياق مختلف بغض النظر عن قصدية منشئها أو كاتبها، إعمالا لفكرة موت المؤلف وميلاد القارئ عند (بارت). أما أهم ما يميز تغاير التواطؤ والشيوع علىمفهوم التصور المصطلحى للعلامة فهو إمكانية عملها ضمن سلسلة بعينها من العلامات وفى الوقت ذاته تتمتع بإمكانية فصلها للإشارة إلى ما ليس حاضرا فيها[٥٨].

تنصرف (العلامة) فى التفكيكية إذن إلى فض الرابطة التى عقدها (سوسير) بين الدال والمدلول اتكاء على الفصل بين التجربة والذات كما يقول (لاكان)، لأننا فى رؤيتنا للعالم من حولنا وفى رؤيتنا لأنفسنا نعمد إلى خطاب لغوى قد ينفصل إلى حد كبير عن التجربة الذاتية مالم ينقطع عنها البتة بعد التشكيل اللغوى والجمالى للنص، لتنقلب (العلامة) رأسا على عقب، ويعمد إلى الفصل التام بين الدال والمدلول من أجل إحداث ما يسمى بالفضاء الشعرى؛ من خلال دال رئيس آخر مخزون فى اللاشعور لينعتق الدال اللغوى انعتاقا تاما،

وتتحقق العلامات العائمة، إنها حالة بناء الذات القارئة للوجه الذى تبتغى أن تكـــون عليه[٥٩].

وإذا كان انعتاق الدال عن المدلول هو ما قال به (بـــارت) و(لاكـــان)[٦٠]، ودريدا - كما سبق - فإن العلامة تدخل بذلك منعطفا جديدا للتصور يجدر التوقـــف قبل الخوض فيه، أمام محاولة (ديفيد كريستال) التوفيق بين (بيرس) و(سوسير) فـــى طرح التصور حين يقول : "إن أكثر المعانى شيوعا عندمـــا يقـــال إن التعبـــيرات اللغوية (الكلمات والجمل) هى علامات Signs لكيانات موجــــودة وحـــالات مـــن الأمور التى تمثلها المفاهيم التى تتضمنها"[٦١]، وهذا هومفهوم (بيرس)، ثم يســـتكمل (كريستال) مفهومه لتصور مصطلح العلامة فيعرج على (سوسير) ويحدو (بـــارت) فى أن "العلاقة بين العلامة والشئ و العلامة والمفهوم - [لاحظ فصله بيـــن الشـــئ (الصورة العينية)، والمفهوم (الصورة الذهنية)] - تعرف عـــادة بأنـــها (المدلـــول Significantion)[٦٢]، وهى العلاقة بين الدال والفحوى عند (مجدى وهبـــة)، ثـــم يعود (كريستال) ليوضح المدلول بأنه "التعبير المراد بواسطة لفظـــة أو إشـــارة أو إيماءة"[٦٣]، كما هو واقع عند (سوسير) أيضا.

وكأن تحديد مواقع النجوم أيسر من الوقوع علـــى تصـــور جـــامع مـــانع للمصطلح، غير أنه يمكن أن نعى مدى اتكائه على جذرين أساسين عند كـــل مـــن بيرس وسوسير احتكما إلى كنه النظرية الفردية ثم لعبت بهما ما شاءت تواليها مـــن نظريات، تأكيدا على فعالية الأصل المعرفى على إطلاقه ثم انعكاســـه فـــى شـــكل الجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفاعلية الزمن، فالأصل هنا هـــو مـــا قـــال بـــه (بيرس)، و(سوسير)، وفاعلية الزمن تجسدت فيمن تلاهما من أتباع، حتـــام قفـــزت إلى الفكر النقدى أطروحات (البنيوية) و(العلاماتية) و(التفكيكية)، ونظرا لاختـــلاف توجهاتها فإنه من الطبيعى أن تختلف زوايا الرؤية والوسيلة حســـبما يبتغـــى كـــل لفكره، وذلك على الرغم من انطلاق (بيرس وسوسير) من أســـاس نظـــرى واحـــد يعمد إلى طرح نظرية (العلاماتية Semiotics).

إن (بيرس) حينما وضع تصوره (العلاماتى) وقال بالعلامة إنما كان يرمـــى إلى إبراز فعالية اللغة المادية بإلباسها صفة وصفية تؤكد حيويتها وتحكم مســـارات التوجه فيها، إنها رحلة البحث عن تحديد مستويات التواصل، فالعلامة ما هـــى إلا شئ ينوب عن شئ بصفة من صفاته، لذلك وقع كل من (الدال) و(المدلـــول) عنـــده كوحدتين لغويتين منفصلتين، كما كان من أمر المؤشر بين (الدخان) (الدال) والنـــار

(المدلول)، ارتكازا على الصورة العينية أو (الموضوع + Object)، وإعمالا لأنماط السلوك الفردى فى التخاطب، لأنه معنى بحيوية اللغة ووحداتها، ومحاولة استنطاقها، وتحديد مستوياتها، فكان من الطبيعى أن تتبعه كل محاولات هذا التوجه فى البحث عن اللغة المادية من (العلاماتيين)، إلا أن نشاط فعالية التصور فى العلوم الاجتماعية والسلوكية صرفهم إبى حد ما عن تجليات الفعالية النصية فى تداخلاتها مع *(الدلالية Semantics)*؛ كما تجلت عند *(سوسير)*، الذى تنبأ بعظم شأن دراسة ذلك العلم المعنى بحركة الإشارات فى المجتمع، والذى أسماه (Semiology)؛ فى مجال (اللسانيات Linguistics)، ولما كانت انطلاقته من اعتباطية اللغة فإنه أهمل الوجود المادى لفعاليتها وانصرف تماما عن (الموضوع) أو الصورة العينية؛ إلى فعالية الصورة الذهنية التى تتمتع بصفة العلية والتفرد نظرا لغياب الصورة العينية غيابا تاما. فالعلامة هنا تشير إلى مغزى عقلى ذهنى، لا يكتمل حدوثها ولا حدود كينونتها إلا من خلال المتلقى (القارئ)، ومن ثم كانت تلك الرابطة القوية بين الدال والمدلول، إكبارا للمدلول لاتقة فى الدال، ثم لاعتبارهما وحدة واحدة كالإشارة اللغوية فى النظرية العامة لعلم المصطلح. فمحور العلامة لدى بيرس هو (الموضوع أو الصورة العينية) للصوت الدال، بينما محورها عند سوسير هو المدلول أو الصورة الذهنية.

ولما كان (الدال) هو الأصل و(المدلول) كان تابعا له - فى آلية التلقى - فإن أتباع (بيرس) طعنوا فى الوجود الذهنى لدى القارئ على أنه تابع؛ كما طعن أتباع (سوسير) فى اعتباطية العلاقة بين الصوت الدال والموضوع Object، أو تبعية الدال للمدلول - فى آلية الوضع - ولأن عالم اللغة صرفته اعتباطيتها عن ماديتها؛ فإن الفيلسوف اتكأ على علامات مادية تحقق ما يبتغيه (العلاماتى) فى دراسة الظواهر الاجتماعية، أما دارسو اللسانيات فوقعوا فى حرج شديد تبعا لإمامهم، وكان من اليسر عليهم القول بما قال ما دامت اللغة فى الأصل وسيلة للتواصل، وحيثما وجدت اللغة يوجد البشر المتحدثون بها والمدركون لها، فتواصلت أبحاثهم على هذا الأساس إلى أن أدركت (اللسانيات) (التفكيكية).

ولو ترك لأحد هؤلاء التفكيكيين الخيار فإنه لن يتردد فى اتباع الجذر السوسيرى، أولا لأنه أصل الفرضية فى نشأة النظرية، وثانيا لأنه صدر عن عالم حجة فى الحقل المعرفى المتخصص، وثالثا والأهم أنه معنى من قبل (العلامة) بالإدراك؛ شاهد القارئ؛ وميزان إحساسه فى تعامله مع النص، ولأن التفكيكية

تحتفل بـ (النص القرائى) فإن محورها هو القارئ ومدى تفعيل النص من خلاله، ولا يمكن أن تتحقق للنص فعاليته بإبداع قرائ واحد، ومن ثم كانت الحاجة إلى هدم أول أساس فى بنية علامة (سوسير) وهو إسقاط علية المدلول والصورة الذهنية التى يمكن أن تتقيد بها الدلالة وما يتبعه بالضرورة من ارتباط بين الدال والمدلول، فيتحرر المدلول تماما من الدال، وما كان ليتحقق له ذلك إلا بإقرار فعالية الدال باعتباره أصلا والمدلول تابعا له، وما كان الدال ليكون أصلا إلا بفض مشكلة الاعتباطية وإثبات فعالية (الحضور) قبل أن تتحقق فعالية (الغياب) بمقولة (الاختلاف) على يد كل من (بارت) و (دريدا).

ولاشك أن مقولة (سوسير) بنسبية الاعتباطية، ومقوله (بارت) بتحديد نشاط الاعتباط بين (الدال) و(الصورة العينية) وحسب؛ بما أدى إلى شرعية عملها في مجال العلامة بالاحتفاظ بفاعلية علاقة الصوت الدال بالصورة الذهنية والتوفيق بين أتباع (بيرس) وأتباع (سوسير)، ثم مقولة (دريدا) بالاختلاف الجذرى بين الدال والمدلول وتبعها (لاكان) باستنتاج انعتاق الدال عن المدلول تأكيدا لفاعلية الغياب – قد حولت مسار مفهوم العلامة تحويلا تاما تبعا لما فرضته أطروحة نظرية التفكيكية، حتى أنه إذا كانت العلامة عند (ريكور) تتكون من الدال والمدلول ومرجع الإشارة؛ فإنها عند (بارت) (١٩١٥ – ١٩٨٠) تقتصر على الدال والمدلول وحسب، وعلى نحو يتضمن معه المدلول الإشارة إلى الواقع[٦٤].

من ثم أصبحت (البنية) فى التفكيكية بنية لا شعورية تتجاوز فيها المدلولات حدود دوالها المادية، وتكمن فعالية (العلامة) فيها فى شيوعها بين القراء بحثا عن دال مخزون فى اللاشعور لمدلول يجرى وراء اللامعنى حتى لا ينغلق النص؛ فتتحول (العلامة) من الإدراك الذهنى إلى الإدراك اللاشعورى الذى يتحقق معه (الفضاء الشعرى) فى المسافة بين انعتاق الدال والمدلول؛ ومن خلال (المدلولات العائمة) التى لا يحدها الذهن.

بيد أن (بارت) لم يكن ليهدأ حتى يخرجنا تماما من عالم الواقع إلى عالم السحر – ما دمنا فى مجال سحر البيان – فيذهب فى بحثه عن (أسطرة النص) – بمعنى أن يصبح أسطوريا – إلى أن تصبح (العلامة) (دالا فارغا) يتحقق من خلالها ما أسماه (اللغة البعدية) أو (ماوراء اللغة Metalanguage) فيقرر أن "النقص الواضح لنظام العلامات – وهو الواجهة الشعرية لنظام جوهرى أصلى –

يقع فى أسر الأسطورة ويتحول إلى دال فارغ يمكنه أن يسهم فى الإيحاء بالشعر"[٦٥].

وكأن العلامات لغة داخل اللغة تحقق نظاما جوهريا للواجهة الشعرية التى تعمد إلى نسق خاص يشكل بنيتها العلامية، وهذه البنية تسمح بقدر من التسرب لفعالية دوال فارغة يكسر بها (النص) النسق العلامى، ليحوم فى فلك الأسطورة ويفتح النص على إيحاءات لا حدود لها.

فلا تقل لى إذن (علامة) فقط؛ بل قل لى (علامة) من؟!

وإذا كان ذلك هو حال مصطلح واحد تبدى من خلاله ظاهرة الاضطراب المصطلحى فى المنبع؛ فإن القضية لما تزال لها بقية، وكل ما يؤمل أن يكون قد تحقق استبيان ماضى (المثال) وحاضره، أما مستقبله فهو غيب، كل ما نؤمن به فيه أنه مرجأ عليه الاختلاف.

- الإشارة Signal والمؤشر Index :

لم يكن تأثير ظاهرة الاضطراب المصطلحى فى المنبع مقصورا على المصطلح موضوع الظاهرة وحده، بل كما رأينا فإنه قد يمتد ليشمل الحقل الدلالى ككل على الرغم من إمكانية غياب الفعالية المباشرة لهذا الاضطراب فى باقى مصطلحات ذلك الحقل، كل ما هنالك، أن هذه المصطلحات على حالها من الترادف كإشارات لغوية بالاشتراك فى تصور واحد أو أكثر من تصورات علاقة الصوت الدال بالصورة الذهنية؛ للدرجة التى وجدنا فيها ذلك الترادف يتسلل إلى المصطلح بين مقولات بعضهم حتى جمعوا العلامة والإشارة على قلب تصور واحد، وآخرون جمعوا بين العلامة والإشارة والرمز، وبعضهم راح يجمع بين الإشارة والرمز والشفرة، إلا أنه فى جميع الأحوال ترد فعالية الاضطراب فى الحقل الدلالى ككل إلى ظاهرة الاضطراب المصطلحى فى المنبع لمحور التصور المشترك، على أن قضية الترجمة وإغفال الحقل الدلالى هى قضية أخرى منفصلة إلى حد ما عن هذه القضية، وذلك لاعتبارها الاضطراب فى الحقل الدلالى الجديد مقصورا على آلية الترجمة ذاتها كآلية وضع، ثم خضوعها لأسس الاصطلاح، كما سيأتى بعد.

ومفردة الإشارة كإشارة لغوية فى الانجليزية ترادف (اللافتة) من حيث كونها توافقا يواكب توضيح أو تفسير إبلاغ المعلومات[٦٦]، وفى العربية تحمل

التصور ذاته، فهى إيماءة بوسيلة، قد تكون الإصبع أو الكف أو الــرأس .... إلــخ، إلا أن أهم ما يميزها فى كل الأحوال هو وجــود مشــير ومشــار إليــه ووســيلة إشارة[٦٧].

وهى تختلف عن المؤشر Index الذى هوعبارة عن "إقامة علاقــة ســببية بين واقعة لغوية أو حدث لغوى وبين شئ تدل عليه هذه الواقعة"[٦٨]، كما هو الحــال مع ارتفاع الصوت كمؤشر لحالة هياج المتكلم، ووضع اليدين على الخصر كمؤشــو لحالة اجهاد لاعب الكرة، كما أن الدخان مؤشر للنار. لذا كان (المؤشر) أحد أنــواع العلامات، وعلى الرغم من أن الاسم عند (بيرس) مأخوذ من السبابة أو (المشـــيرة) Index التى تحيل إلى الشئ المشار إليه من خلال التجاور الفيزيقى[٦٩]؛ فإن ارتبــاط المؤشر بوجود علاقة سببية ترجع إلى ارتباط فيزيقى أو فعالية طبيعية هو أهم مـــا يميزه عن (الإشارة) التى يعمد فيها إلى القصدية والإرادية، لـــذا تطــرق المفــهوم المصطلحى بها إلى اعتبارها علامة صناعية، وعلى الرغــم مــن أن (سيزاقاســم) تفرد لها تصورا مصطلحيا ضمن مصطلحات (السيميوطيقا) إلا أنها تعتبرها علامــة Sign، طبيعية وفى استجلائها تعتبرها مؤشرا – ربما على سبيل الإشارة اللغويــة – فتقول إنها "علامة طبيعية أو صناعية تعمل على إثارة المستقبل. وهى علامة يتـــم إنتاجها إراديا لتكون مؤشرا – [لاحظ التناقض بين (طبيعية) و (يتم إنتاجها إراديــا)] – (كاستعمال الإشارة الضوئية فى السيارة للتنبيه إلى أن السائق سينحرف يسارا أو يمينا، عصا الضرير فى الغرب، صفارة الإنذار إلخ ."[٧٠]، أى أن الإشارة التـــى هى أحد أنواع العلامات اعتبارا، والمؤشر الذى هو أحد العلامات فى تقسيم بـيرس، يرادف هذه الإشارة عند (سيزاقاسم)، فى الوقت الذى يرادف فيه (مجـــدى وهبــه) العلامة بالإشارة كصدع مباشر لاضطراب المنبع فى التصور الأول للمفهوم عنـــد (بيرس) فتصبح العلامة (اسم الجنس) هى الإشارة، ويصبح المؤشر (اســم النــوع) هو الإشارة أيضا. أما (جابر عصفور) فتبعا لما قالت به العلاقة عند (بيرس) فـــى ترادف التصور مع (الدال)(العلاماتى) لا (الدال) (الدلالى)؛ يقول عن (المؤشر) إنــه "علامة تقوم على علاقة سببية بين الدال والمدلول، مثل "الدخان" الذى يشـــير إلـــى النار من حيث هى علة له"[٧١]، لتصبح مفردة (الدخان) والتى هـــى فـــى الأصــل (إشارة لغوية) لها دال (صورة صوتية) ومدلول (صورةعينيـــة وصـــورة ذهنيـــة) عبارة عن (دال) وحسب، ومفردة (النار) التى هى الأخرى كذلك تصبح (مدلولا).

وإذا كان (بيرس) يحصر تصور المؤشر كعلامة "تحيل إلى الشئ الذى تشير إليه بفضل وقوع هذا الشئ عليها فى الواقع"[٧٢]، أى فى المنحى الطبيعى للعرض؛ فإن ثمة فصلا واقعا بينه وبين (الإشارة) يرجع إلى إرادية العلاقة السببية لأن ذلك فى الأصل وإن كان توجها (علاماتيا) إلا أنه مفتعل افتعالا اصطلاحيا يعمد فيه إلى سببية مقصودة لذاتها وتنطوى على أصل فكرى يغاير الأساس الفلسفى للنظرية (العلاماتية) من حيث كونها تفسيرا لواقع متسق على أساس طبيعى، تختلف القوانين التى تحكمه، عن واقع آخر أصبحت فيه علاقة السببية علاقة مفتعلة تعسفية أومقصودة بتوافق عرفى اجتماعى شأن إشارات السيارة وإشارات المرور أيضا. والأمر يتشابه إلى حد كبير مع الفارق بين الإشارات اللغوية والمصطلحات من حيث وقوع الأولى فى اعتباطية الوضع وردها إلى السليقة والارتجال والترخص - مع أنها فى الأساس علامات صناعية (إشارات) بدليل اعتباطيتها وإنما تقع العلامات الطبيعية فيها كنتاج لطبيعة العلاقة بين تصوراتها والظواهر الطبيعية - ووقوع الثانية فى دائرة القصدية المقننة والمحددة التى تنأى عن الاعتباط، والتى ينحصر نشاط أعرافها الاجتماعية فى التواطؤ والشيوع على أحد تصورات الصورة الذهنية، وهو نشاط يمكن وضع نواميسه وشرائعه التى قد تختلف عن شرائع ونواميس المجال الأول، وإن وقع التداخل بين المجالين نظرا لعملهما فى حقل معرفى واحد، وأحيانا فى حقل دلالى واحد، وإن اتفقا فى بعض الشرائع والنواميس التى ترد إلى أصلهما. وهذا مادعا (خالد سليمان) إلى قصر (الإشارة) على دلالة واحدة معينة لا تقبل التنويع، ولا تختلف من شخص لآخر[٧٣].

من هنا وحسب يمكن أن تدخل (الإشارة Signal) للعمل فى حقل (العلاماتية Semiotics) كعلامة صناعية أو علامة اصطلاحية كما يقول (تليمة)[٧٤]، لا كما يطلقها على عنانها (وهبه) كمرادف للعلامة (اسم الجنس)، ولا كما يترجمها (الغذامى) عن Sign كمرادف للعلامة أيضا ويستخدمها على هذا الأساس، ثم يدخل عليها الرمز عند (بيرس) كمرادف ثان[٧٥]، وذلك عدا الإشارة الضمنية *Allusion* عند (إليوت) والتى تعنى "تضمين أسماء مباشرة أو غير مباشرة لأشخاص أو أماكن أو أحداث أو عناوين كتب يتخذها الشاعر وسيلة يتوسل بها، أو أقنعة يثير بها لدى القارئ ما تنطوى عليه من شحنات معرفية ثاوية فى اللاشعور"، ويترجمها (خلدون الشمعة) إلى (الإشارة)[٧٦].

أما عمل (الإشارة Signal) باعتبارها (إشارة لغوية Deixis) فى مجــال الفعالية المصطلحية وفى مجال حقله المعرفى فهو الآخــر لا يقــل ضــراوة عــن ضراوة اضطراب التصور المصطلحى للمصطلح ذاته. فحينما تقع أبصارنا علــى مقولة (تليمة) "كان التطور من العلامة والإشارة إلى المفهوم المجرد والرمز معنــاه تطور اللغة من الوفاء وحسب بوظيفتى الإعلام والإخبار إلى الوفاء أيضا بوظيفتــى التصوير والصياغة ووصول الذهن البشرى إلى تكوين المفاهيم المجــردة"(٧٧)، ثــم فصله بين العلامة والإشارة بقوله : "وليست العلامة أو الأمارة إلا مخبرا ماديا يعلـم بالشئ أو بالظاهر سواء فى ذلك العلامة الطبيعية التى تنهض فيــها الدلالــة علــى قانون طبيعى، والعلامة الاصطلاحية التى تنـــهض فيــها الدلالــة علــى عــرف اجتماعى. أما الإشارة فتقدم على قدر أكبر من تعيين المشار إليه، كما أنها تقــوم – وليس هذا شرطا فى العلامة أو الأمارة– على جانب يرسل الإشــارة إلــى جــانب يتلقاها"(٧٨)، أقول حينما تقع أبصارنا على ذلك ندرك أننـــا بصـــدد الحديــث عــن تصورات مصطلحية لكل من (العلامة) و (الإشارة)، ليحكم الســـياق المصطلــح. بينما تقع (الإشارة اللغوية Deixis) عند (سيزاقاسم) على الإحالة إلى مقــام زمــان ومكان وقوع الحدث فهى "طريقة خاصة فى ربط الحدث بزمن إنتاجه"(٧٩)، وتكمــن هذه الخصوصية فى إعمال أحد تصورات الصورة الذهنية دون آخر حسب وضــع الإشارة اللغوية فى السياق، لتتمتع هذه الإشارة بالاستقلال الدلالى على غير طبيعــة المصطلح، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن المصطلحات وقعت فى التفريعــات (السيمائية) للمعنى على (المعنى التصورى Conceptual) أو (الحقيقــى Real) أو (الإشارى Denotative) وهو الجانب المطابقى من المعنى – كما سبقت الإشــارة – لذلك فإن ورود أى من (المعنى الاستدعائى Associative) أو (المعنـــى الشــأنى Thematic) يدخل المعنى فى مجال الإشارة اللغوية لدخوله دائرة المجاز، ويؤكــد ذلك استخدام (سوسير) لمصطلح (الرمز Symbol) على سبيل الإشـــارة اللغويــة للدلالة عليها مع رفضه فى الأساس هذا التوجه حالة فعالية الرمز كمصطلح، فيقــول "لقد استخدمت لفظة الرمز Symbol للدلالة على الإشارة اللغوية، أو بعبــارة أدق، للدلالة على ما أطلقنا عليه هنا بالدال. إن استخدام لفظة الرمز لا يتفق مــع صفــة الاعتباطية ..." (٨٠)، وذلك ما يمكن أن يدرج تحت اضطراب المصطلح فى المنبــع بين فعاليته كإشارة لغوية وفعاليته كمصطلح. والأمر ذاته ما وقع عند (عز الديــن إسماعيل)فى "أن العمل الفنى إشارة أو رمز يقوم مقام شعور الفنــان. وهــو بــهذا

يمكن أن يعد إشارة رمزية بالنسبة للفنان نفسه"[٨١]، وهنا يبدو إفساح المجال لفعالية المعنى الاستدعائى للإشارة والرمز والإشارة الرمزية، بما يخرجها من مجال التصور المصطلحى ويدخلها فى مجال عمل (الإشارة اللغوية) على سبيل المجاز، وهذه خصوصية حقل معرفى، تتطلب وعيا من الناقد بمدى تأثيرها السلبى، ومدى اسهامها فى اضرام نار الاضطراب؛ عساه يخرجنا ما أمكن من ضبابية التصور.

- الأيقونة Icon :

يلاحظ (صلاح فضل) على بعض النقاد المحدثين ربطهم بين مصطلحات (الإشارة) و (الشفرة) و(الأيقونة)، باعتبار امتياز النصوص بطابعها الأيقونى الذى يعتمد على إثارة الشفرات الفنية فيها بطريقة تصويرية، "أى أن الدال ينحو إلى تمثيل المدلول وإنتاجه تصويريا بطريقة "أيقونية" على اعتبار أن الأيقونة هى التمثيل التصورى للدلالة"[٨٢]، ونظرا لاعتمادها فى ذلك على علاقة غير اعتباطية؛ فإنه الأمر الذى يدخلها فى مجال فعالية [الرمز] اللغوى الصرف، كما يقول (صلاح فضل)[٨٣]. والمفهوم بهذا التصور يمكن أن يحيل إلى (الأيقونة) وحدها كل فعاليات النشاط (العلاماتى)، فى حين أنها تقع فى التقسيم (البيرسى) حسب الموضوع Object مع المؤشر Index والرمز Symbol كإحدى أنواع العلامات التى تختلف فعاليتها باختلاف تصوراتها "التى تستند إلى طبيعة العلاقة القائمة بين العلامة والواقع الخارجى"[٨٤].

فالأيقونة كما تقول الوثيقه الهادئة عن بيرس "علامة تحيل إلى الشئ الذى تشير إليه بفضل سمات تمتلكها، خاصة بها وحدها. فقد يكون أى شئ أيقونة لأى شئ آخر سواء أكان هذا الشئ صفة أو كائنا فردا أو قانونا بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشئ وتستخدم علامة له"[٨٥]. والعلاقة هنا أساسها التشابه الظاهرى.

فالأيقونة إذن (مثل) أو صورة مباشرة للشئ ومشابهة له، ليست فى حاجة إلى علاقة طبيعية تربطها بالموضوع المشار إليه من قبيل التجاور مثل (المؤشر Index) ولا إلى علاقة تعسفية عرفية لمادى يدل على معنوى مثل (الرمز Symbol)، بينما هى علامة تحل محل الشئ المشابه كصورة الشخص (الفوتوغرافية) أو المرسومة، ومثل بعض كتابات اللغة الصينية واللغة الهيروغليفية وكذلك دلالة الدم على اللون الأحمر، "فالأيقونات هى التى تدخل فى علاقة مشابهة مع الواقع الخارجى، وتظهر نفس خصائص الشئ المشار إليه"[٨٦].

ولعل تعريب المصطلح بعد تعريب الإشارة اللغوية أضفى نوعا من الثبات النسبى على احتواء الصوت الدال غير أن احتفاظه بفعاليته كإشارة لغوية فى لغة الأصل، ثم بعد نقله إلى العربية، قد يضفى على التصور ذر الغبار حال استخدامه فى غير سبيل بيرس، فالمصطلح فى الأصل يرد إلى اللغة اليونانية (e icon) بمعنى "صورة وشبه ومثال وتمثال"(٨٧)، ونقل إلى العربية بالتصورات ذاتها وفى لفظ (أيقونة) و (قونة) واشتدت فعاليته التصورية فى دلالته ضمن السياقات الدينية حتى عرفت (الأيقونية) أو (محاربة عبادة الأيقونات Iconalism) كحركة دينية قوية "تعارض عبادة الصور والأيقونات الدينية والتماثيل، التى بالغت فيها الكنيسة الكاثوليكية كمكمل للعبادة، ولا تبيح الكنيسة الأرثوذكسية إلا تكريم الصور، بينما تعارض البروتستانتية الاتجاهين"(٨٨)· ومن هنا نشطت فعالية تصورها فى الخطاب الدينى، غير أنه لم يتوقف نشاطها كإشارة لغوية عند حدود ذلك، بل تجاوزته إلى "تصوير شخص أو شئ فى القصيدة من خلال التشبيه والاستعارة وغيرهما من الصور المجازية"(٨٩)، وهذا التصور لم يرق إليه التصور البيرسى فى الفعالية النصية خارج حدود السلوك الاجتماعى، مع مراعاة حدود المشابهة بين مطابقات الواقع وتجاوزات المجاز·

وهكذا وقع تصور من أحد تصورات اللفظ الفعال كإشارة لغوية، وليس هو أحد التصورات الذى وقع عليه بيرس لينتقل (الدال) من (الإشارة اللغوية) إلى (المصطلح) – فى بعض المفاهيم – على اعتباره التصور الأوحد الذى وقع عليه التواطؤ والشيوع، لتتوحد (الإشارة اللغوية) بالشفرة، وتتبدى من خلالها الأيقونة على اعتبارها النشاط الفعال للعلاماتية، وبدلا من أن تكون إحدى تجليات هذه (العلاماتية) تصبح هى وسيلتها بعد ترسم عدم الاعتباطية فيها، وارتقاءها إلى مستوى (الرمز) اللغوى، وتصبح أيضا العلامة، والإشارة، والمؤشر، بعد حملها بواسطة الشفرات الجمالية، كما نفهم من إشارة (صلاح فضل)(٩٠)· وحينما يقع المثال على ذلك نجد ثمة جمعا بين (صورة العذراء) و (شكل الصليب فى الإشارة إلى المسيحية) و(شكل الهلال فى الإشارة إلى الإسلام) فى سلة تصورية واحدة، فى حين أن (صورة العذراء) تقع فعاليتها كأيقونة فى مشابهتها لها، أما شكل الصليب أو الهلال فى إشارتهما المنوط بهما فعالية تصورهما فهما واقعان فى دائرة تصور (الإشارة Signal) وليسا (أيقونتين) فقط، لأن فعاليتهما ترد إلى علاقة عرفية معللة فى حالة إشارة الأول إلى المسيحية، والثانى إلى الإسلام، وقد تنشط

فعالية كل منهما إلى مستوى (الرمز Symbol) باعتبارهما علامتين تعتمدان فى الإحالة على التداعى، حينما ندرك العلاقة بين الصليب وصلب المسيح - فى العقيدة المسيحية - والعلاقة بين الهلال وتقويم المسلمين وعلاقة هذا التقويم بالعبادات وتمتعه بعدم الثبات على مدار فصول السنة، بمعنى اشتمال الزمن. وذلك هو المادى الذى يشير إلى معنوى لا يقع تحت الحواس.

ولا ضير إذا ما تمتع اللفظ بنشاطه الدلالى الفعال كإشارة Signal فى سياق، وكرمز Symbol فى سياق آخر لأنه فى النهاية مجرد (إشارة لغوية).

وقع المصطلح فى الاضطراب إذن من قبيلين : الأول فى المنبع باعتماد نشاط الفعالية الدلالية له كمصطلح وكإشارة لغوية، أما الثانى فجاء من مشابهات تصورات الحقل الدلالى الواقع فيه قبل وبعد الترجمة، وذلك على الرغم من اعتماد صيغته المعربة.

- الرمز Symbol :

يمكن أن نفهم الآن أن كل إشارة Signal علامة Sign، وأيضا كل مؤشر Index علامة Sign، وكذلك كل أيقونة Icon، علامة Sign، وليست كل علامة أيا منها على حدة. وليس أيضا كل رمز Symbol علامة Sign - عند سوسير - على الرغم من وقوع الرمز Symbol فى التقسيم البيرسى حسب الموضوع Object فى النوع الثالث من العلامات مع المؤشر Index والأيقونة Icon، لتتجلى قضية اضطراب المصطلح فى المنبع بين مفهوم (بيرس)، ثم مفهوم (سوسير)، ثم فعالية (الصوت الدال) للعمل بتصورات الإشارة اللغوية، وذلك بالإضافة إلى اضطراب التصور الأوحد للمصطلح بين مفاهيم الرمز اللغوى، والرمز فى الرمزية (١٨٧٠ - ١٩٠٠)، والرمز الفنى، والرمز الأدبى، والرمز الشعرى والرمز الصوفى، ثم ما يمكن أن يتداخل من تصورات هذه الرموز مع العلامة Sign أو الإشارة Signal.

ويشير (مايكل ريفاتير) فى معرض حديثه عن الفرق بين الشعر واللاشعر فيضع (الرمز) ضمن المفاهيم البلاغية ويوضح بين قوسين أنه يعنى الرمز بالمفهوم الذى يستخدمه النقاد لا بالمعنى (العلاماتى)[٩١]، ليفصل - وإن تصدع منه الفصل - بين الرمز فى (العلاماتية) والرمز فى المفهوم النقدى السابق عنها

والموازى لها والآتى بعدها، وكأن (العلاماتية Semiotics) لا تدخل فى نطاق النقد وكأن للنقد تصورا أوحدا عن المصطلح.

وينشط المفهوم التصورى للمصطلح عند (بيرس) على أساس وضعه ضمن تقسيمه حسب الموضوع Object فيصير (الرمز) علامة العلامة، وتكون العلاقة بين داله وما يشير إليه عرفية محضة وغير معللة - ليفصل بذلك بين (الرمز) و(الإشارة) - لا تعتمد على التشابه - ليفصل بذلك بين (الرمز) و(الأيقونة) - ولا تربطهما صلة فيزيقية أوعلاقة تجاور - ليفصل بذلك بين الرمز والمؤشر - ليكون الرمز "هو علامة تحيل إلى الشئ الذى تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعى بين أفكار عامة"[٩٢].

هذا هو (الرمز) فى المفهوم (العلاماتى) عند (بيرس) الذى يتكئ على فعالية العلامة من خلال المفردة أو (اللفظ الدال)، والذى يسلك فيه الرمز طريق وضع اصطلاح ما (كالميزان بوصفه رمزا للعدالة)، وفى ذلك يختلف عن (الأيقونة) والتى تأتى فعاليتها بإعادة الإنتاج عن طريق التحويل (الصورة الشخصية)، وعن (المؤشر) الذى هو استدلال عن طريق الاستنتاج (الدخان بوصفه مؤشرا للنار)[٩٣]، لذا كان الرمز عند (بيرس) هو العلامة الحقة لاعتماده نسبة أكبر من التجريد[٩٤].

وفى الوقت الذى استقر فيه أمر مصطلح (الرمز Symbol) عند (بيرس) على كونه أحد مفردات النظام العلاماتى كعلامة لغوية أو ما يطلق عليه (سوسير) (الدال) كان (التصور) ذاته عند آخرين على فوهة بركان حتى أطلقها (سوسير) وأخرجه تماما من الحقل العلاماتى كدال لغوى مستندا إلى عدم اعتباطية الرمز النسبية واحتوائه على رابطة تقرن بين الدال والمدلول، ويمثل لذلك بأنه لا يمكن إبدال رمز العدالة (الميزان) بجرارة عسكرية مثلا[٩٥].

وغير ما يرى (بيرس) و (سوسير) فإنه كان هناك تصورا مصطلحيا عن الرمز قالت به (الرمزية) Symbolism - المدرسة التى ظهرت أواخر القرن التاسع عشر - ثم كان ما وقع من أمر الاختلاف حول المصطلح فى الأدب حتى كان اجتماع الجمعية الفلسفية الفرنسية فى ٧ مارس ١٩١٨ لمناقشة مفهوم المصطلح، فتحدد التصور إلى حد كبير، وإن كانت لم تحسم قضية الاضطراب فيه - على الرغم من ذلك - بعد.

وأصل كلمة (الرمز Symbol) - كما يقول (محمد فتوح)[٩٦] - في اللغة اليونانية Sumbolein وهى تعنى الحزر والتقدير، وهى مؤلفة من (sum) بمعنى (مع)، و(boleinl) (بمعنى حزر)، الكلمة (Symbol) لها اتصال بالعلوم الدينية إذ ترادف كلمة Greed التى تعنى (دستور الإيمان المسيحى) فهى تشمل "المبادئ التى يدين بها المؤمنون فى الكنيسة"[٩٧]، فكانت تستعمل على هذا الأساس فى الشعائر الدينية، والفنون الجميلة، والشعر خاصة[٩٨].

واللفظ فى الإنجليزية كإشارة لغوية يعنى بموضوع يشير إلى أو يمثل شيئا بالشبه[٩٩]، وفى العربية "كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ"[١٠٠]، وفى كلتا اللغتين تصورات أخرى لا تتوقف عند حدود التصور الأقرب إلى التصور المصطلحى بما يمكن أن يضاف إلى الفعالية الدلالية فى الكلمة فى لغتها الأصل، على أن تصورا مشتركا فى جميع الأحوال كان يحكم دلالة الكلمة فى سياقاتها فى تصورها الأقرب إلى التصور المصطلحى يتمثل فى أن (الرمز) شئ ما يعنى شيئا آخر.

وهذا هو ما أخذه (بيرس) وبنى عليه تصوره معطلا عمل علة الشبه، ومعتمدا الإيحاء من خلال قانون التداعى، علما بأن هذا القانون هو الذى يمكن أن يحكم فعالية الصورة البلاغية، وهو التصور نفسه الذى قال به (الجرجانى) حينما جمع بين الرمز والكتابة والتعريض فى الأسلوب الذى يغم على القارئ حال الحديث عن علم الفصاحة[١٠١]، غير أن الفصل بين (الرمز) و(الصورة البلاغية) ينحصر فى كون الأول دلاليا ليعنى وحدةواحدة كالدلالة الرقمية، فى حين أن الصورة البلاغية تتمتع بقدر أكبر من المرونة فى آلية التلقى للدرجة التى تسمح بقدر من التباين فى توجهات (القراءة)[١٠٢]، والرمز ينعم بقدر كبير من التجريد، كما أنه يتكئ على الإيحاء والذاتية كسمة جوهرية، بينما الصورة البلاغية تخضع لمتطلبات السياق، ويبقى التشابه Analogy أولا يبقى بين الصورة وما تمثله - حسب التصريح أو الكنى - وليس مطلقا بين الرمز وما يوحى به، كما يقول (محمد فتوح)[١٠٣]، استنادا إلى تقعيد (بيرس) فى فصله بين الرمز والأيقونة، إلا أن يقع التشابه عن طريق التداعى، ثم يبقى للرمز ما يتطلب بالضرورة التقاء الذاكرة العظمى عليه كسبيل لتجريد الدلالة وتحديد مستوى المرموز إليه فيها، وهذا ما جعل الشك يتسلل إلى مقولة (لويس عوض) برمزية الوردة البيضاء والوردة الحمراء فى نص (لطفى الخولى) عندما ترمز الأولى وهى فى يد الكهل الإصلاحى إلى الإصلاحية والثانية فى يد الشاب الثورى إلى الثورة[١٠٤]، فى *الوقت الذى تلتقى*

الذاكرة العظمى فيه على معطيات أخرى لرمزية اللونين، فتنخفض درجة التجريد ولا يرقى أى منهما إلى مستوى (الرمز).

حدث التداخل إذن بين (الرمز) و(الصورة البلاغية) من قبيل وقوعهما فى دائرة أحد تصورات الإشارة اللغوية، وفى غياب تصور أوحد للمصطلح يتمتع بالجمع والمنع؛ اتكاء على مقولة (بيرس) باعتباره إحدى العلامات التى تنتمى إلى عالم الإشارة اللغوية التى هى موضوع دراساته (العلاماتية).

هذا ولم يضف قاموس (لالاند Laland) الفلسفى شيئا جديدا لتصور (الرمز) المصطلحى حين قال "إن الرمز هو ما يتمثل شيئا آخر بفضل توافقهما فى القياس"[١٠٥]، وكل ما هنالك أنه استبدل قانون التداعى للإفكار عند (بيرس) بتوافق القياس، والمجال مراح لعمل المجاز والصورة البلاغية والعلامة، ولولا فصل (بيرس) التقعيدى لتداخلت معهم الأيقونة والمؤشر أيضا.

وحينما ينقل (خالد سليمان) عن برينستون[١٠٦] تصور الرمز، إذا بنا نفاجأ بأنه هو ذاته تصور (العلامة Sign)، وتصبح (العلاقة العرضية) أو (العلاقة المتعارف عليها) هى (الركيزة) عند (بيرس)، حتى أنه قال بإمكان اشتمال الرمز Symbol لكل من الإشارة أو العلامة، فيقع الاضطراب أولا فى التصور المصطلحى للرمز، وثانيا فى اشتمال الرمز - الذى هو إحدى العلامات عند بيرس - للعلامة، وثالثا فى مرادفته بين الإشارة Signal، والعلامة Sign. بينما (عاطف جودة) يحاول التفريق بين العلامة والرمز على اعتبار العلامة فى وضعها (العلاماتى)، والرمز فى المجال الأدبى خارج حدود (العلاماتية)، فيقول : "العلامة إشارة حسية إلى واقعة أو موضوع مادى، بينما يبدو الرمز تعبيرا يؤدى إلى معنى عام يعرف بالحدس"[١٠٧]. وواضح أننا بصدد علامة تستوجب التوقف، وإن وقعت على علامة (بيرس) وأتباعه، فلو توقف نشاط (العلاماتية) عند حدود العالم المادى ما أضاف شيئا إلى النقد الأدبى وأصبحت مجرد وصف لا أكثر، فالإشارة والمؤشر والأيقونة هى بالفعل علامات تنتمى إلى الواقع المادى، ولكنها فى الإبداع الأدبى ترد إلى (الميتافيزيقى) لتحتوى (المفسرة Interpretant) عند (بيرس)، والفحوى عند (سوسير)، أما تجلياتها فى عالم الواقع فلا تتعدى سبيل المثال على نشاط ظاهرى ملموس ومحدد، ثم إن (الرمز) ذاته فى مفهوم (بيرس) هو أحد هذه العلامات التى تنشط على فعالية الإيماءة إلى معنى عام يعرف بالحدس، أو التداعى عند (بيرس)، أو القياس كما يقول الفلاسفة.

وعلى غير ما يقول (عاطف جودة) تجئ مقولة (المسدى) متفقة مع (خـالد سليمان) فى أن "حدود الفصل بين العلامة والرمز تتقلص مفهوميا إلى الحـد الـذى تتميع معه"[١٠٨]، وواضح أن (المسدى) يعتمد مقولة المرادفة - مثل (خالد سـليمان) - بين الرمز اللغوى والعلامة كمترادفين ينشطان فى (العلاماتيـة) علـى أسـاس المفهوم (البيرسى) والذى رفضه (سوسير) استنادا إلى اعتباطية اللغة. ولـم يكـن اضطراب مفهوم التصور بين (الرمز Symbol) و (العلامة Sign) أسعد حظا منـه بين (الرمز) و(الإشارة Signal). ولعل (أرسطو) كان أقدم مـن اسـتخدم الرمـز اللغوى "وعنده أن الكلمات رموز لمعانى الأشياء أى رموز لمفهوم الأشياء الحسـية أولا ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحـس"[١٠٩] وذلـك كمـا وقـع التصور فى اللغة العربية للإشارة اللغوية. وعندما جاء (أوجـدن) و (ريتشـاردز) فرقا بين (الاستعمال الرمزى) و(الاستعمال الانفعالى) للغة، إذ يعنـى (الاسـتعمال الرمزى) تقرير القضايا أى تسجيل الإشارات - كما يقول محمد فتوح - وتنظيمـها وتوصيلها إلى الغير، على حين أن الاستعمال (الانفعالى) هـو اسـتعمال الكلمـات بقصد التعبير عن الإحساسات والمشاعر[١١٠].

أى أن (أرسطو) ومن بعده (ريتشاردز) و(أوجدن) قد فصلا بيـن تصـور المفهوم فى التوجهات (اللغوية) وتصور المفهوم فى الإبداع الفنى والأدبى، ليصبـح الأول منوط به الحفاظ على تصور الرمز اللغوى والثانى منوط به احتواء تصـور الرمز الفنى أو الأدبى أو الشعرى - كتقسيم نوعـى لا أكـثر - ليتوقـف الرمـز اللغوى عند حدود (الإشارة) كعلامة، وهو التصـور ذاتـه عنـد سـتيفن أولمـان Stephen Ullman[١١١]. وأحسب أن (صلاح فضل) حينما يفصـل بيـن الرمـز والإشارة بقوله : عندما تحتفظ كلمة ما بقدراتها على إثارتنا فهى لا تزال رمزا، أمـا إذا فقدت هذه القدرة فإنها تصبح مجرد إشارة"[١١٢]؛ إنمـا يعنـى بـالرمز الفنـى، والإشارة أيضا خارج حدود العلاماتية، استنادا إلى نفى (سوسـير) لشـرعية الأول (الرمز)، واعتبار الثانى (الإشارة) علامة صناعية أو اصطلاحية تنسـحب علـى (الإشارات اللغوية).

ولعل اضطراب المفهوم بين (الرمز اللغـوى) عنـد أرسـطو، والرمـز العلاماتى عند (بيرس) ومناهضة (سوسير) له، والرمز الفنى، ثم نشاط (العلاماتيـة) و(الرمزية) بتوجهات متغايرة فى كل الأحوال؛ هو ما أدى إلى اضطراب التصـور المصطلحى فى المنبع، وهو ما أفضى بالتبعية إلى وقوع الاضطراب فـى مجـال

النقد العربى بين النقاد وعلماء اللغة، حتى أننا نجد (تمام حسان) يعتبر الإحساس بتقلص المعدة رمزا إلى الجوع[113]، فى الوقت الذى تربط الرامز والمرموز علاقة غير عرفية لتخرجه من دائرة الرمز الذى يعتمد على علاقة عرفية، ثم إن هذا المثال يعتمد علاقة طبيعية من قبيل التجاور، فيصبح مؤشرا Indix لا رمزا Symbol، فتقلص المعدة هو عرض مؤشر للجوع وليس رمزا له.

وإذا كان (يانج Car Jung) قد استطاع أن يضيف فصلا جديدا بين الرمز Symbol والإشارة Signal باعتباره الإشارة تعبيرا عن شئ معروف ومعالمه محددة فى وضوح كالملابس الخاصة بموظفى القطارات[114]؛ فإن (بيفان) مازال يقسم الرموز إلى نوعين أحدهما (الإشارات)[115]، ومازال يتداخل التصور المصطلحى بين (الرمز) و(الإشارة) أيضا عند كل من (وبستر Webster) و (كاسريه Cassirer)[116].

ولم يكن (يورى لوتمان) بأسعد حظا من سابقيه ليقع هو الآخر فى اضطراب التصور، فنجده يصطلح على علامات الكتابة العروضية بالرمز فى الوقت الذى تقع فيه فى صلب مفهوم تصور الإشارة Signal[117].

ومفاد القول، إن ثمة اضطرابا فى التصور المصطلحى للرمز فى الساحة النقدية تجسد فى صور التداخل بين تصورات الحقل الدلالى مردودا إلى المنبع بين الرمز والعلامة، والرمز والصورة البلاغية، والرمز والأيقونة، والرمز والمؤشر، والرمز والإشارة، كنتيجة طبيعية لاختلاف الأصول المنبنىعليها التصور عند كل من (بيرس)و (سوسير) ثم باختلاف التوجهات فى مجال الدرس اللغوى، والدرس العلاماتى، والدرس الجمالى. فالرمز اللغوى "رمز اصطلاحى، تشير فيه الكلمة إلى موضوع معين إشارة مباشرة كماتشير كلمة (باب) إلى (الشئ) الذى اصطلحنا على الإشارة إليه بهذه الكلمة"[118]؛ إلا أنه على يد (سوسير) قد فقد هذا المصطلح مصداقيته لتحل ملحه الإشارة اللغوية بمفهومها المصطلحى على اعتبار وضعية اللغة وكونها فى الأصل علامات صناعية أو اصطلاحية – كما سبقت الإشارة – وفى الوقت نفسه كان تصور الرمز محددا على ما هو عليه أيضا، بينما ما وقع فى (الرمزية) فإنه يفصل بين الرمز فى موضع المقابل أوالبديل أو المعادل، والحركة الأدبية والشعرية الفرنسية "التى بدأت عام ١٨٧٠ وبلغت أوجها ١٨٨٦، وانحسرت منذ ١٩٠٠، وقامت أساسا فى مواجهة (الواقعية الطبيعية) و(البرناسية)، ومن مؤسسيها (ستيفان ملارميه) و(جان – أرتورامبو)، و(بول فيرلين) الذى يعرفها

بقوله "إنها روحانية فنية ترى التوافقات بين المرئيات وغير المرئيات" وقد انحسرت منذ بداية القرن العشرين وحلت محلها الدادية على يد تريستان تزارا (١٩١٨)، والسريالية على يد أندريه بريتون ١٩٥٤"[١١٩]. وتتجلى فعالية هذا الاتجاه في مدى قدرة الشاعر على "جعل كافة أنظمته اللغوية أنظمة رمزية"[١٢٠]، بحيث تجعل السياق الشعرى فى اتجاه إبداعى مواز لرمزية الواقع[١٢١]، فالتصور الرمزى هنا يخضع لتصور آلية الإبداع والتشكيل فيرقى بالمصطلح إلى مستوى المذهب الفكرى المجرد فى حين أن التصور المصطلحى كان يعمل فى توجهات أخرى كعرض متفرد وسمة شفرية من سمات (الخطاب).

وعلى الرغم من اعتباره الصورة الشعرية رمزا مصدره (اللاشعور)، تنويعا على التداخل التصورى بينهما، واعتمادا على ما قال به (يانج) "إن الرمز على خلاف ما يرى (فرويد) ينبع من الشعور واللاشعور معا"[١٢٢]؛ يرى (عز الدين إسماعيل) أن الرمز ماثل فى الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبى[١٢٣]، ثم يعود لينفى عنه -- فى منحاه الفنى – كل وشائج الارتباط بعقيدة ما أو أفكار بعينها بغية تحقيق التجريدية المطلقة لنشاط الرمز الفنى، "ولهذا فإن علماء الأنثروبولوجيا يستخدمون لهذا النوع كلمة أخرى غير كلمة Symbol وهى كلمة emblem[١٢٤].

وبالتصور نفسه يتجلى الرمز عند (أدونيس) باعتباره معنى خفيا وإيحاء، أو كما يقول "إنه اللغة التى تبدأ حين تنتهى لغة القصيدة أو هو القصيدة التى تتكون فى وعيك بعد قراءة القصيدة"[١٢٥]، ولكن ليس بمثل هذه الرؤى تتحدد التصورات؛ إلا إذا كان (الشاعر) يعنى المنحى الترميزى أوما يرد إلى التشاكل مع (الاتجاه الرمزى أو الرمزية)، وهو ما يؤكد عليه (تشارل بودلير) أيضا حين يقول "إن الرمز ليس صورة لغوية – أو كلمة تستمد جمالها مما تدل عليه، بل هو واقعة أو تجربة حية ذات معنى روحى هو مصدر ما فيها من قيم جمالية"[١٢٦]، وهذه النظرة هى أيضا ما يتفق معها (جوته) حينما يرد امتزاج الفنان بالطبيعة إلى نزعة مثالية منطقية ترد العالم الخارجى إلى رموز للمشاعر[١٢٧]، أما (كانت).فيحاول منح (الرمز) استقلاليته على سبيل التفرد الجمالى، فيرى أنه بعد اقتطاعه من أرض الواقع يتبدى فى صورة منقطعة ومستقلة ومجردة فى حد ذاتها[١٢٨]، ورويدا، رويدا، نحاول الوصول إلى حد التصور الفنى الذى يصل عند (كوليردج) إلى "ذلك الجزء الواقعى الموائم للكل الذى يرمز إليه"[١٢٩].

ولكن يبدو أن (جوليا كريستيفا) لا ترى رمزا سوى (الرمز الفنى)، أما ما اختلط تصوره به فهو (دليل)، وما الرموز الفنية سوى متعاليات عالمية غير قابلة للتمثيل والمعرفة إلا أنه يوجد بينها وبين ما يعبر عنها ترابطات أحادية الجانب "إن الرمز لا(يشبه) الموضوع الذى يرمز إليه، كما أن الفضاء بين (الرامز والمرموز) منفصلان وغير قابلين للاتصال"(١٣٠)، وقضية (الشبه) هذه سبق وأن قال بنفيها (بيرس) ليفصل بين تصور (الرمز) و(الأيقونة).

أما (كودن Cuddon) فعنده (الرمز Symbol) شئ غير حى أوحى يمثل أو ينوب عن شئ آخر(١٣١)، ويفرق بين (الرمز) و(الصورة الاستعارية) فى أن للرمز وجودا حقيقيا بينما (الصورة الاستعارية) تعتبر اعتباطية(١٣٢)، ثم هو لا يعتمد للرمز تصورا سوى التصور (الأرسطى) ومن بعده (البيرسى)، فيقول "الرمز الأدبى يتضمن صورة بها مفهوم (فالكلمات نفسها أنواع من الرموز) وقد يكون علم أو خاص، عالمى أو محلى"(١٣٣). ومرة أخرى يقع الصدام مع (سوسير).

ولم تكن الجمعية الفلسفية الفرنسية لتجتمع فى ٧ مارس سنة ١٩١٨م إلا للوقوف على تصور متفق عليه للرمز الأدبى يحاول قدر المستطاع أن يحقق منحى عالميا للمصطلح أيا ما كانت التوجهات التى تحكم مفهومه، وقد أجمع الحاضرون على أن (الرمز Symbol) "تلئ حسى معتبر كإشارة إلى شئ معنوى لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز"(١٣٤).

وحد التعريف على هذا الأساس يقول صراحة بمرادفة الرمز للإشارة، وإن كان ذلك اعتباريا، ثم لاعتماده المشابهة فإنه لا يفصل بين الرمز والأيقونة، ولو أننا استبدلنا هذا النص بآخر يقول : (إن الرمز شئ حسى يحيل إلى شئ معنوى لا يقع تحت الحواس، وقائم على علاقة التداعى بين الشيئين، حسبما أحست بها مخيلة الرامز، وألتقت عليه الذاكرة العظمى)؛ لكان النص أكثر مصداقية، وأشد جمعا ومنعا، لأنه استبعد الإشارة Signal، كما استبعد الأيقونة Icon أيضا، ثم حصر النشاط الفعال للتصور فى قطبيه بين مرسل (الرمز) ومستقبله دون المساس بشرعية المرموز الذى يجب أن تلتقى عليه الذاكرة العظمى حتى تتأتى فعالية المرموز إليه، ليتوازى (الرمز) مع (الدال) ولكنه دال غير اعتباطى يعتمد علاقة التداعى وتلتقى عليه الذاكرة العظمى فى فعالية الإحالة إلى تصور محدد - والمرموز مع المدلول - ذى التصور المحدد - والمرموز إليه مع

الدلالة، وفق ما يقع التقسيم فى الأصل لدى الفلسفة اليونانية وعلم الدلائلية Semantics، باعتماد الإحالة المركزية لفعالية (الصوت الدال) و(المدلول) و(الدلالة) كوحدة واحدة - هى علامة سوسير - ليختلف (الرمز) عن (الإشارة اللغوية) فى تحديد التصور بالتداعى واعتماد التقاء الذاكرة العظمى فيه على المدى الذى يشير إلى معنوى، ويختلف عن التقسيم فى العلاماتية Semiotics - عند بيرس - الذى يعتبر (الدال) وحدة مستقلة و(المدلول) وحدة أخرى، والعلاقة بين الوحدتين هى الدلالة، كما وقع فى مثال (جابر عصفور) - عن بيرس - على المؤشر من كون الدخان (دالا) والنار (مدلولا).

ولو ضربنا مثالا بـ (قنديل أم هاشم) عند (يحيى حقى)، واعتبرنا (القنديل) رمزا؛ فإنه شئ حسى يحيل إلى شئ معنوى لا يقع تحت الحواس، وهو نور العلم وسراج الإيمان عند البطل (إسماعيل) فى (مفارقة) الحضارتين الغربية والإسلامية، أحست به مخيلة الكاتب (الرامز)، وفى الوقت نفسه لم يقع هذا التخيل فى قفص الذاتية؛ بل التقت عليه الذاكرة العظمى للمتلقين. فمخيلة الرامز والتقاء الذاكرة العظمى على ما تخيل كان بمثابة العلاقة الرابطة التى أتت عن طريق التداعى وليس من قبيل المشابهة الظاهرة التى يعتمد عليها تصور الأيقونة. أما عملية الإحلال فهى أكثر عمقا وترابطا من مجرد (الإشارة) التى تقع فى دائرة أضيق لتوجهات الترميز فى (العلامة الاصطلاحية) وإن اختصت الرمز على المستوى العام فى مفهوم البعض خلفا لبيرس أو لهذا وراء اعتبار مفردات اللغة رموزا.

ثم يأتى بعد ذلك (الرمز الصوفى) رافضا الالتقاء على ذلك التصور للرمز، "ذلك أن ما يفترض فيه من مواضعة أو قرينة يبعده عن تلك الإيحائية التلقائية التى يتسم بها الرمز الفنى"[١٣٥]، ليلتقى الرمز بذلك مع (تصور)(بيرس) عن العلامة، وحلت القرينة بذلك محل الركيزة Ground، فالصوفية يعتمدون قناعا لأسلوبهم الرمزى يعتمد على ما اختصوا به أنفسهم من معرفة ومقامات وأحوال كشف تنبنى على ترميز معلل.

وإذا كان كل من (بيرس) و (سوسير) قد تركوا الحبل على الغارب لتابعيهما فى حقل الدراسات العلاماتية، ولما لميكن الحقل النقدى مقصورا على هذه الدراسات، ولما كانت أيضا الصوفية والرمزية والدراسات اللسانية ما زالت تأتى فعاليتها فى الجانب التأريخى والآنى؛ فإن ثمة اضطرابا جديرا باليقظة حال

استخدام مصطلح (الرمز) فى أى من هذه التوجهات إذا ما كنا حتى الآن لم نتفق على تصور أوحد له.

- **الشفرة : (Cipher) - (Code) :**

التشفير فى العربية قلة النفقة، والشفرة من الحديد ما عرض وحدد، وهى السكين العريضة، وهى حد السيف[١٣٦]، أما (الكود) من كود فهو : هم وقارب ولم يفعل، والكود ما جمعته وجعلته كثبا من طعام وتراب ونحوه[١٣٧]. فلا علاقة إذن بين تصورات الصوت الدال فى العربية ومشابهه فى الإنجليزية الذى يحمل (Code) على مجموعة قوانين أو دستور أو كتابة سرية، و Cipher على الترميز الحسابى، أو شكل أى نوع يستخدم فى الكتابة والطباعة، والمدونة Code والحروف الهجائية تستخدم لتحمل على سرية الرسائل المتبادلة عن تصور للكلمة Cipher[١٣٨]. فثمة ترادف بين الكلمتين فى الإنجليزية فى اشتراكهما فى أحد تصورات (الصوت الدال) المعنى بالسرية والترميز فى تبادل الرسائل، وحينما تدخل عالم المصطلح لا يجد المترجم سوى الصورة المعربة (شفرة) عن Cipher، فهى إذن ليست شفرة كما يشيع الخطأ، وقد شاع المصطلح أيضا بلفظيه المعربين (الشفرة) و (الكود)، إلا أن (الشفرة) كان أكثر شيوعا واستخدم فى الترجمة عن Cipher عند (مجدى وهبة)[١٣٩]، وعن Code عند كل من (صلاح فضل)[١٤٠]، و (محمد عنانى)[١٤١]، و(جابر عصفور)[١٤٢]، وكذلك (أحمد درويش) الذى يرادفها بالرمز[١٤٣]، ثم الرمز منفصلا[١٤٤]، وكذلك (فتح الله سليمان)[١٤٥]، (محمد عصفور)[١٤٦]، و (صالح جواد الطعمة)[١٤٧] بمعنى الرمز Code، أما (الغذامى) فيتعامل مع المصطلح كأنه ينتمى إلى جذور عربية دون كتابة أصل الكلمة المترجم عنها المصطلح[١٤٨]، فى حين نجد (ديفيد كريستال) يحدد المصطلح بلفظ Code وفى وضعه يضعه فى تصور الشفرة Cipher[١٤٩] كنوع من الترادف.

أما ما حدث للمصطلح من اضطراب لتحمل الشفرة على الرمز فمرده فى الأساس إلى اختلافه مع الجذر اللغوى العربى المستعينة به الترجمة والذى يمكن عن طريقه الوقاية من الالتباس بين تصور الرمز المصطلحى وتصور الشفرة، علما بأن اللفظ المعرب يستطيع أن يدخل حلبة الصراع لإضافة فرعا جديدا وفعلا جديدا لم تقل به العربية من قبل، وذلك قياسا على ما شابهه فى الشكل واختلف عنه فى المعنى والدلالة، وهو ما حدث بالفعل فى البحث عن صيغ اشتقاقية للمصطلح (المعرب) خرجت طوعا من يد الناقد فأصبح له (الشفرة) و(الشفرات) و(التشفير)

– والتى تعنى فى الأصل العربى تسوية حد السكين أو السيف ومنها الشفرة – ويمكن للصيغة أن تضيف تصورا جديدا لتصورات اللفظ (العربى) وللفعل (شفر) بمعنى استخدم (الشفرة)، وعلى هذا الأساس يمكن أن يصبح لدينا (المشفر) (مستخدم الشفرة) و(المشفر)، وهكذا بالقياس، وهذه حالة خاصة من حالات التعريب.

وشأنها شأن مصطلحات الحقل الدلالى الواقعة على اضطراب التصور فى المنبع والذى سمح بقدر غير يسير من التداخل بين تصورات هذه المصطلحات؛ خرجت (الشفرة) من هذا المنبع باشتمال العديد من التوجهات النقدية التى أوقعت المصطلح بين سدنة من المصطلحات تقوم على رعاية هذا التوجه أو ذاك، حتى أن المصطلح الذى أتى أساسا من حقل العلوم الاجتماعية أصبح له تصوره فى التحليل اللغوى الذى يختلف عن نظيره فى التحليل الأسلوبى وعن كليهما يختلف فى توجه التحليل العلاماتى حتى يقع فى مفهوم البعض على مشارف (الرمز) أو يصير مرادفا له.

وعند (صلاح فضل) فى علم اللغة تصبح (الشفرة) مفردة خاصة، وفى التحليل الأسلوبى تصبح هى مجموعة القواعد التى تحكم الأقوال المختلفة(١٥٠)، ومن ثم تتحول (الشفرة) حينما نستخدم كلمة غريبة، عن السياق مثل كلمة القبيلة فى سياق قولنا "خرجت من منزلى بالمعادى مصطحبا معى القبيلة لنقضى يومين على شاطئ الإسكندرية"(١٥١)، كما تصبح لديه (القراءة الأولى) لأمل دنقل غير كافية لفض شفرته(١٥٢) اعتمادا على تشفير اللغة، كما أن عملية إعادة التشفير Codification تقع فى الذاكرة الحافظة(١٥٣) لاكتناز المعنى بأن نأخذ الحروف الأول من مجموعة كلمات التى تحل محلها، لتتحول الشفرة من (جمهورية مصر العربية) إلى (ج.م.ع). بينما يرى (الغذامى) أن "الشفرة هى اللغة الخاصة بالسياق، أى أنها الأسلوب الخاص بالجنس الأدبى الذى ينتمى إليه النص"(١٥٤)، وعلى الدرجة نفسها من الرقى تقع الشفرة عند (سيزاقاسم) لتحدد ملامح السياق، فحينما تنتمى الكلمات إلى لغة موغلة فى القدم فإنه تندثر شفرتها بالرغم من بقاء اللغة وعلمنا بها(١٥٥)، ذلك فى الوقت الذى فيه يصبح لتوظيف التراث شفرته الخاصة التى تختلف كلية عن تلك التى اندثرت(١٥٦)، فالشفرة إذن مجموعة ملامح فنية تشكل لغة خاصة أو أسلوبا خاصا، حتى أصبحت مفتاح (الخطاب) من خلال معرفة التعبيرات المميزة للجماعات اللغوية(١٥٧). فالشفرة ليست هى الأسلوب؛ وإن كانت

هى الملامح الفنية المميزة له والتى تحكم توجهاته وتغايراته فى العصر الواحد وعبر العصور الزمنية المختلفة، وليست هى السياق؛ على أن يرد إليها التغايرات اللغوية والأسلوبية والجمالية والثقافية ... إلخ فى أى نص يحمل رسالة من مرسل إلى مستقبل عبر سياق هى نواته وخليته الوراثية.

ويقول (ديفيد كريستال) "المعنى العام لهذا المصطلح هو مجموعة من القوانين من أجل تحويل أحد الأنظمة المشيرة إلى نظام آخر يدخل ضمن مادة موضوع الإشارة ونظرية الاتصالات بدلا من اللغويات ... وقد أتى المصطلح إلى الوجود فى علم اللغويات الاجتماعية، حيث يستخدم أساسا كعنوان حيادى لأى نظام اتصال يضم اللغويات الاجتماعية التى تلتزم بمثل هذه المصطلحات كلهجة أو لغة أو تشكيلة لها موقف خاص فى نظرياتها ... ولكن الاستعمال الخاص والأكثر انتشارا للمصطلح فى نظرية شفرة الاتصالات فقد قدمه عالم الاجتماع البريطانى (باسل برنستين Basil Bernstein - ١٩٢٤) فتفريقه بين الشفرات الموسعة والمحددة كان جزءا من نظرية طبيعة النظم الاجتماعية، والتى تهتم بشكل خاص بأنواع المعانى التى يهتم بها الناس، وما مدى الوضوح فى ذلك، بالرجوع إلى معيارية المصادر المستمدة من اللغة"[١٥٨].

فالمصطلح مر بمستويات متعددة، يمثل المستوى الأول فيها عملية إحلال (مدونة الاتصالات) محل اللغة العادية، والمستوى الثانى يمثل توجهات العلوم اللغوية الاجتماعية فى بحث وسيلة الاتصال كسلوك فردى يتمتع بملامح سلوكية ثابتة تختلف من شخص لآخر سواء أكانت سببا أم نتيجة، أما المستوى الثالث الذى نشط فيه التصور المصطلحى فجاء فى كيفية تحول اللغة من اللغة العادية إلى اللغة الإبداعية والتى تختلف من مبدع لآخر وبين جنس أدبى وآخر، بل وعند المبدع الواحد فى مراحل زمنية مختلفة، ثم إنها فى كل الأحوال تصبح الوحدة الفعالة فى تحديد الملامح الفنية للسياق. وهذه هى المستويات الثلاثة التى قالت بها (سيزاقاسم) لتحصر الأول فى شفرة صلبة كما هى فى شفرة (التلغراف)، والثانى فى شفرة مرنة ترد إلى اللغة الطبيعية حيث تعددية التصورات،، والثالث فى شفرة متسعة تحيل إلى دلالات عامة ثقافية واجتماعية[١٥٩].

إنها الشفرة الأدبية؛ تلك التى تلتقى مع تصور آخر للمصطلح يقع عند (إمبرتو إيكو) على أنها "نظام من الإمكانات، يتجاوز تكافؤ احتمال النظام فى أصله، ليسهل مجاله التواصلى"[١٦٠].

ويعقب (صلاح فضل) موضحا أنه يستخدم عنصرا من نظام يوظفه ليرمز في مستوى آخر لدلالة غير ما كانت عليه في نظامه الأصلي. أما ما ينسبه (صلاح فضل) إلى باحث آخر في تصوره عن الشفرة الأدبية بقوله إنها "نظام لتشفير العلامات أو مجموعاتها بمساعدة علامات أخرى"(١٦١)؛ فهو ما يدخلنا في تصور الشفرة في (العلاماتية)، فهي إن كانت تعني في الأصل بإشارات الاتصال (العلامات الصناعية) كبديل عن اللغة في علوم الاتصال حيث الشفرة Code في مدونة الاتصالات والتي توازي المفردة أو (الرمز) في مفهوم البعض كما تقع على التوقيع بالحروف الأولى لاسم شخص في مجال الفنون(١٦٢)، المستوى الأول، وإذا كانت تعني بملامح لغة المتحدث كسلوك فردي في علم اللغويات الاجتماعية في المستوى الثاني، وإذا ما كانت وفق الصوت الدال Cipher هي ملامح الأسلوب ووحدة ونواة وخلية السياق الوراثية في النص الأدبي في المستوى الثالث، فإنها تقع في (العلاماتية) – عند مدرسة براغ – على "أي نظام رمزي يتفق عليه المرسل والمستقبل للدلالة على الأشياء والمعاني"(١٦٣)، و"تصبح العلامة Sign عنصرا من عناصر الشفرة"(١٦٤)، بل إن كل عنصر من عناصر الشفرة هو علامة(١٦٥)، "ومن ثم فكل علامة فنية لها لونان من الوجود لدى مدرسة براغ، الأول والأهم في نظر المدرسة هو وجودها الذهني المشترك على مستوى الجماعة والثاني هو وجودها المادي المتجسد في العمل الفني" كما يقول (عناني)(١٦٦)، ثم يؤكد على احتواء التصور المصطلحي الأدبي للشفرة، عند مدرسة براغ، حينما تعتبر "أن كل عمل فني هو في الواقع تطبيق لشفرة جمالية محددة – ومعناها مجموعة من المعايير الفنية المطلقة أو المجردة"(١٦٧)، إلا أن دخول المصطلح تحت راية (العلاماتية) وانصراف التصور إلى المنحى الترميزي لفعالية العلامات كما هو عليه في مدونة الاتصالات Code؛ هو ما قد أحدث الاضطراب بين الشفرة Cipher والرمز Symbol، حتى أن (أحمد درويش) راح يترجم المصطلح على هذا الأساس، وإذا به يحدثنا عن تصور (الرمز) وليس (الشفرة) فيقول : "فاللغة تعتمد على رموز أو شفرات Codes تحمل معاني معينة متفقا عليها بين الجماعة التي تستخدمها على الإجمال، لكن هذا الرمز قد يكون مشحونا بمعنى واحد محدد، أو بمعان احتمالية متعددة. ومن أمثلة الرمز المشحون بمعنى محدد الإشارات البرقية وإشارات الاختزال، حيث ينعدم الدور الفردي في التحميل أو التأويل. ومثل هذا اللون من الإشارات والرموز، وما يدور في هذه الدائرة من الوحدات اللغوية، لا يدخل في

باب الأسلوب"[١٦٨]. فالإشارات البرقية وإشارات الاختزال التي تمثل المستوى الأول لتصور مصطلح الشفرة أصبحت إشارات ورموزا عند (درويش)، ثم يقول "ويفصل (جرينجر نظريته حين يبين أنه يوجد إلى جانب دلالة الرمز Code "[١٦٩] هكذا صراحة الرمز هو الشفرة، والتصدع ذاته هو ما وقع عند (فتح الله سليمان) ليصبح الرمز هو الشفرة[١٧٠]، أيضا ولعل ذلك مردود إلى ما وقع في الأصل عند (مجدى وهبة) حينما أشار إلى (الشفرة Cipher) على أنها "رموز يستعملها فريق من الناس للتفاهم السرى فيما بينهم"[١٧١]، فليس غريبا إذن أن تقع أبصارنا على أنه "عندما تستخدم (الزهور) بوصفها رموزا فإنها تدخل فيما يدعى بنظام من الرموز Codes، وهو قناة اتصال تربط الجانبين (المرسل والمتلقى) بأى تبادل ثقافى من هذا النوع"[١٧٢]، وأن يقال "مستوى الترميز Code"[١٧٣]، بدلا من مستوى التشفير. وفى الوقت ذاته حينما تتحدث (سامية أسعد)[١٧٤] عن الشفرة فى المسرح فإن التصور المصطلحى ينطوى على نظام للخطاب يتسق إلى حد كبير مع ما تطرحه (سيزا قاسم) للتصور الذى يحصر الشفرة Code فى كونها "نظاما من الإشارات – أو العلامات أو الرموز – تستخدم من خلال عرف مسبق متفق عليه، لنقل معلومة من نقطة – مصدر إلى نقطة – وصول"[١٧٥]، وقد يكون التشفير بالفعل نظاما من العلامات التى منها الإشارات والرموز – عند بيرس وحسب – غير أنه وفق التصور المصطلحى لكل منها – حسبما أجلاه البحث – قد لا يمنع ذلك التصور للشفرة دخول أى علامات أخرى فيه كالأيقونة والمؤشر – لا كما تقصد (سيزا) استخدام المصطلحات الثلاثة على سبيل الترادف – فى ذلك النظام، أما حصره فى الاستخدام باعتباره عرفا مسبقا متفقا عليه فى حقل الإبداع الأدبى فى رأى الكثيرين فهو ما يفقده المصداقية إلى حد كبير؛ لأن الشفرة المنوط بها إحداث التحولات فى السياق من عصر إلى عصر – حال اتسام كل عصر بملامح فنية متميزة – ما كانت لتحدث تحولات سياقاتها فيما لو وقعت الشفرة كلية على عرف مسبق متفق عليه؛ بيد أنها تسمح بقدر من المرونة فى تخليها عن ذلك العرف.

ومن نافلة القول، إن مصطلح (Cipher) المعنى بالتحول فى العربية إلى (الشفرة) يقع ضمن مرادفات صوته الدال عن الإنجليزية (صفر)[١٧٦] وكأن الصوت الدال منزوع من العربية فى الأصل. بل إنه يمكن أن يدخل بأحد تصوراته كإشارة لغوية كمرادف لمفردة (الشفرة) Cipher، من حيث وقوع ذلك

التصور على الحد الأدنى للمعنى أو (اللامعنى) بما يقبل طرح فكرة اتكاء (رولان بارت) عليه حين قال بالكتابة فى درجة الصفر، وكأنه يعنى الكتابة المشفرة فى مدونة الاتصالات حتى أنه يقول "إن الشفرة هى نقطة التقاء الأقوال المأثورة والوهم البنائى والوحدات المستنتجة ... مؤلفة من شظايا هذا الشئ الذى دائما ما سبق لنا قراءته ورؤيته وفعله وتجربته، والشفرة هى مسار هذا الذى سبق بالإشارة إلى ما سبق كتابته"[١٧٧]، وكأنه يعنى بالمصطلح هنا (صفر المعنى)، وهذا توجه أخر للتصور يمكن أن تختلف فعاليته فى التناصية Intertextuality وفى التفكيكية Deconestruction أيضا كتوجه قرائى.

غير أن (بارت) يعود بنا مرة أخرى لتجليات التصور الفنى حين تقسيمه الشفرات Codes إلى خمسة أنواع : تأويلية Hermeneutics، ودلالية Semic، ورمزية Symbolic، وأحداثة Proairetic، وثقافية Cultural[١٧٨]. ثم يحدد الملامح الفنية التى تحكم توجهات كل نوع على حدة، لينتقل بذلك بالتصور من المستوى الأول - على سبيل التوجه المجازى - فى نظرية الاتصالات باعتبار فعالية التغايرات اللغوية - المحولات Shifters عند ياكبسون - إلى التوجه العلاماتى "على نحو يوحد بين اللغة والشفرة، وبين الكلام والرسالة[١٧٩]". ومن ثم يمكن أن نجد فعالية التصور المصطلحى عند (بارت) تنشط بمستويات مختلفة قد تلتقى كلها على تصور متكامل يعنى بالمستوى الأول فى مدونة الاتصالات على سبيل المجاز لتحقيق درجة (اللامعنى)، وبالمستوى الثانى باعتباره نظاما يحمل ملامح فنية معينة حال تقسيم الشفرة إلى أنواع محددة بما يتسق مع التصور المصطلحى فى المجال الفنى والأدبى، وبالمستوى الثالث ليقع على ما تقول به (العلاماتية) حين تبدى اللغة إلى مجموعة شفرات والكلام إلى رسالة Massage. وقد يرد إلى مستوى التصور الأول والأخير علة المرادفة بين الشفرات والرموز حين قال بالأول (مجدى وهبة) وقال بالثانى (محمد عنانى). وهذا التصور المتكامل عند (بارت) يرد إلى التصور فعاليته فى التفكيكية.

هذا فى الوقت الذى تقع فهي (الشفرة) عند لوتمان على الجزء المشترك بين المرسل والمستقبل، ولما كان هذا الجزء على حاله من الاتفاق فإننا بصدد البحث عن الاختلاف ارتقاء بالنص واتساقا مع المنحى التفكيكى، وهنا يلجأ لما هو خارج الشفرة بإدخال ما أسماه التعارض الجدلى فى تبادل اللغة[١٨٠] - محور الاستبدال فى البنيوية - وما هذا المدخل سوى توجه متغاير من شفرة قديمة إلى

شفرة جديدة – تحقق تحرر الدال – ما دامت الشفرة هى المنوط بها كل التحـــولات الفنية والدلالية فى السياق، لا بالقدر المتفق عليه بين المرسل والمســتقبل وحســب؛ بل بقدر يسمح بالتجاوز، وإلا ما تحولت سياقات النصوص من وقت لآخـــر. فـــإذا كان لكل مبدع شفرته ومن مجموع فعاليات الشفرات يتحدد نسق الســـياق ليصبـــح لكل عصر سياقه؛ فإنه إذا لم تتجاوز هذه الشـــفرات حـــد الاتفـــاق بيـــن المرســـل والمستقبل؛ فلن يحدث تحول واحد لأى من سياقات النصوص، والقراءة التاريخيـــة والفنية للأدب لا تقول إلا بغير ذلك، ولولا اختلاف شفرة النـــص عنـــد كـــل مـــن (صلاح عبد الصبور) و (نازك الملائكة) وآخرين عما هـــو متفـــق عليـــه بينـــهم والمتلقين ماجاء إلى الوجود (الشعر الجديد).

الشفرة إذن تسمح بقدر غير قليل من الاختلاف خروجا على ما هو متفـــق عليه بين المرسل والمستقبل إذا ما وقعت فعاليتها فى مجال الفن والإبداع، وهـــى إن بدأت بنشاط فردى فمردها لكى تصبح سياقا مرهون بآلية التلقى الجماعية. ولاشـــك أن ثمة تباينا واقعا فى حدود التصور عند كل من (ياكبسون) و (بارت) و(لوتمـــان) كذلك التباين فى التحليل الأسلوبى والتوجه العلاماتى والمنحـــى التفكيكـــى، تبعـــه بالضرورة تصدع فى الترجمة للصوت الـــدال والتصـــور، لنلتقـــى فـــى إعجـــام الاضطراب على الشفرة Cipher كمصطلح قائم بذاته، وفقا لأسس الاصطلاح.

إنه اضطراب المنبع، شأن مصطلحات الحقل الدلالى ككل، ذلك الـــذى أدى إلى اضطراب مفاهيم العلامة، والإشارة، والمؤشر، والأيقونة، والرمز، والشـــفرة. وقد يصدق ذلك الاضطراب على كثير من المصطلحات التى أتت تصوراتها ضمـــن المنحى الفكرى المجرد الذى تلتقى عليه ذاكرة العالميـــة فـــى تواصلـــها العلمـــى والمعرفى، وفى الوقت ذاته تحقق مصداقية أطروحة نظريـــة المصطلـــح النقـــدى باضطراب المصطلح فى المنبع كقضية حقل معرفى متخصص تعتمد آلية الوضـــع وأسس الاصطلاح، وكانت صدعا مباشر لوقوع الترجمة على حدها الحرفـــى دون التعلق بسياقية ومعرفية الحقل المتخصص.

ثانيا : أصل الترجمة أصل الوضع

(الصويت Phoneme)، (المعنم Morpheme)، (التقنية Technique)، (الظواهرية Phenomenology)، (المحايثة Immanence)، (التجانسية Isotopie)، (أيديولوجيمIdeologeme)

ركنت قضية الاضطراب المصطلحى فى المنبع إلى عدم احتواء الأصل المعرفى فى الترجمة حتى انتقلت كل ظواهر الاضطراب من حقل المنبع إلى معترك التداول فى النقد العربى، ولم تقف القضية عن حدود مستوى الاضطراب فى الأصل وحسب؛ بل نتج عنها قضايا فرعية أخرى من قبيل اضطراب الحقل الدلالى ككل، ليترتب على قضايا آلية الوضع كل ما يستتبعها من قضايا أخرى، فتمثلت القضية (الصوت الدال)، و(التصور) و(التواطؤ والشيوع)، كتوابع للهزة الأولى التى أحدثتها آلية الوضع باعتماد الترجمة الحرفية وحدها دون الاتكاء على الأصل المعرفى الذى يمكن أن يتجلى من خلاله مدى التصدع الذى انتاب المصطلح فى مواضعته الأولى، إما إفراطا فى الثقة فى الأصل المأخوذ عنه، وإما جهلا بطبيعة الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى. أما (أصل الترجمة أصل الوضع) فهى قضية ترد إلى إخفاق الترجمة فى تحقيق صيغة معيارية للغة، تحفظ هويتها، وتحقق مصداقيتها فى احتواء المعرفة؛ دون الخروج عن مشروعيتها التناسلية بالحفاظ على خليتها الوراثية المتمثلة فى الاشتقاق والقياس، وعندها يقع المترجم على إحدى حالات التعريب أو الاقتراض، فيكتفى بنقل المصطلح نقلا مباشرا من لغة إلى أخرى بتركيبته الصوتية الأصلية أو بتصرف يسير، ولا يتغير سوى الشكل الكتابى - أو الرسم الكتابى - فى اللغة المنقول إليها كنوع من الاتساق الخادع، وإذا كنا بصدد آلية الوضع فإن المصطلح واقع لا محالة على مائدة الاختيار وفق أسس الاصطلاح. واتكاء على الأصل المعرفى أيضا فإن ثمة فعالية تأصيلية لذلك الأصل فى كل من اللغتين فى تحديد جدة المصطلح وجدة التصور من عدمه، حتى أن المترجم ذاته يصبح قاب قوسين أو أدنى من الوقوع فى هاوية الضبابية بأحد خياريه، الترجمة أو الاقتراض.

وتصبح الترجمة إلى ما يرد إلى مشتق وإلى جذر عربى هى الأولى؛ بما لا يتصدع معه مفهوم التصور؛ *إلا أن تضن اللغة باحتواء ذلك التصور*، أولا تفضى إلا إلى مشتبه، وهنا تأتى مشروعية الاقتراض واعتماد أصل الترجمة أصل الوضع.

على أن الأصل المعرفى الذى يجب أن تنشط من خلاله الترجمة هو أصل دائم فعال ما اعتمدت حركية المصطلح فى المجال الفكرى على الترجمة، لتأتى مشروعيته الفعالة فى مجال الترجمة فى الحقل المعرفى النقدى على قدرها من الأولوية وتصبح قاسما مشتركا فى كل قضاياها، وتتدرج بالضرورة فى قضيتنا باعتماد الترجمة المعرفية دون السياقية وحسب. أما الترجمة الحرفية فلا منجى منها إلا بالوقوع فى براثنها التى تأتى على كل أخضر ويابس فى ثوابتنا المعرفية، فالمصطلح كلغة عالمية، وكثابتة معرفية، وكتصور محدد، لا يقبل المزايدة بأطروحات المعجمات أو الألاعيب اللغوية وفق هوى المترجم أو ما يتمخض عنه السياق، حتى أن (حامد أبو أحمد) يتبنى الدعوة إلى نوع جديد من الترجمة، كما يقول، "أحيانا أضع للكلمة أكثر من ترجمة، حسب ورودها فى السياقات المختلفة، فمثلا كلمة Codigo أحيانا أترجمها (القانون) وأحيانا (الشفرة) ... Signo تترجم (الدليل اللغوى) أو (العلامة) ....."[١٨٥]، هكذا بمنتهى البساطة وكأننا لا نتعامل مع ثوابت علمية ومعرفية، وكأننا فى أطوارنا البدائية إزاء التعامل مع النص.

ولو أن الترجمة راعت أسس الاصطلاح ما تسلل العديد من المصطلحات المعربة أو المقترضة دون الحاجة القاهرة إليها، مثل مصطلح (الديناميكية) أو (الدينامية)، إلى ساحة التداول، فى الوقت الذى تتمتع فيه العربية بمقابل تصورى أكثر استجلاء للتصور هو (الحركية)، حتى أنه راح بعضهم يتحرى دقة التعريب بدلا من موافقة الترجمة لأسس الاصطلاح من عدمها، فيأخذ (المسدى) على (ياسين النصير) استخدامه (ديناميكية) فى حين أنه يعتمد له قالب المصدر المستخرج بالتوليد الاشتقاقى (دينامية) عند (محمد مفتاح)، ويقول "وفى مقامنا هذا نتبين أن المقطع المكون من الكاف" وحركة الكسرة التى تسبقها (إيك) هو المعبر فى اللفظ الأجنبية عن النسبة، فإذا استعرنا الكلمة فى العربية فأثبتنا مقطع الكاف وأضفنا إليه ياء النسبة فى لغتنا (إيكى) كنا كمن أفاد وظيفة واحدة بأداتين"[١٨٦]، وعلى الرغم من أهمية ذلك اللافت عند (المسدى) كأحد قضايا (الصوت الدال) فى الترجمة، إلا أنه لا يصح أن نتحدث - وإن صح الحديث فى مواضع أخرى - عن قضايا الفروع والجذور منبتة، فقضية هذا المصطلح الأولى هى مخالفته لأسس الاصطلاح، فيهدم أصلا من أصوله باعتماد التعريب دون الحاجة القاهرة إليه، كالطبيب الذى يلح على علاج مرضاه بـ (الكورتيزون) الذى يمكن أن يدمر القلب، كما يدمر التعريب أو الاقتراض اللغة.

وكما سبقت الإشارة، فإن اللغة العربية لم تكن لتتجمد قـط أمـام احتـواء التوجهات الفكرية المختلفة، وإن كان ثمـة عجـز أدى إلـى رضوخـها للمعـرب والمقترض فقد يكون مرده إلى قصور الإمكانات البحثية فى اللغة قبـل أن يكـون قصورا فى اللغة ذاتها، وإذا كان جل الدخيل مردودا إلى تصـورات فكريـة غـير عربية فإنه يصدق عليها ما يصدق على مسميات المخترعات (التكنولوجية)، وبمـا أن الدال يتبع المدلول فى رحلة الوضع، فلا مفر إذن من مراعاة نسبة الاعتباطيـة بينهما فى كل لغة على حده، وحينما تصل هذه الاعتباطيـة إلـى الصفـر بميـلاد المصطلح؛ فإن عملية الترجمة ما هى إلا إعادة لحركة التكوين للمصطلح فى اللغـة الثانية، ولكنها هذه المرة تأتى من سبيل معكوس، فيصبح المدلول فى اللغة الأولـى تابعا للدال فى اللغة الثانية، الأمر الذى يصبح معه اعتماد الاقـتراض أو التعريـب هو الشكل الأيسر لتحقيق ماهية التصور من وجهة نظر المترجم، ومـا هـو فـى حقيقة الأمر إلا نوع من اليقين الخادع الذى يرد إلـى قصـور معرفـى، أو إلـى صعوبة تحديد درجة التواطؤ والشيوع حين طرح المقـابل العربـى فـى معـترك التداول حتى يحظى بالرفض أو القبول، وهى درجـة صعوبـة عاليـة يواجهـها المترجم – بلا شك – تجعل من المصطلح قضية منفصلة عـن وظيفـة الترجمـة الأولى والمعنية فى المقام الأول بالإبلاغية والتوصيـل، وهنـا يحـاول المـترجم التخلص من القضية الفرعية بالإشارة الهامشية إلى التصور المصطلحى.

بيد أننا بحاجة إلى المزيد من الإخلاص لقضايانا العلمية فى أبحاثنـا، لأن هذا الاستسلام وهذا الخنوع هو ما يمكن أن يترتب عليه المزيد من العوائـق التـى تقف حائلا دون تحقيق لغة جديرة بالحيوية فى استيعاب مفردات العصر ثم تسـتطيع أن تحافظ على هويتها وهويتنا بالحفاظ على معياريتها وشرعيتها دون إعاقة السـبيل الأيسر لتحقيق المعرفة فى عصر أصبح فيه للزمن حسابه فـى سـباق التوجـهات الحضارية. وإذا كان المصطلح مجرد وسيلة فهو أيضا ركيزة ولبنة أساسـية فـى بنائنا الفكرى والمعرفى، مالم تصح هذه اللبنة؛ فإن البناء إلى انهيار لا محالة.

أصبحت قضية (أصل الترجمة أصل الوضع) إذن إحدى فروضات الحقـل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى تحاول تحقيق التصور من أيسر السبل الدالة، مـالم تكن على حالها من موافقة أسس الاصطلاح؛ فإنها سوف تدمر ما صنعـت، وتـرد عليها فعلتها فى سبل التواطؤ والشيوع، التى تعتمد ذاكرة الأمة باتكائها على أصـول هويتها – وأهمها اللغة – وهذا هو التحدى الصعب الحقيقـى الـذى يواجـه أمـر

التعريب أو الاقتراض، ومادام الأمر هكذا؛ فإن مآله إلى اضطراب على اضطراب للتصور بما يحتم مرة أخرى ضرورة التأكيد على الحاجة القاهرة إليه حتى يتسنى للمصطلح غايته وتكتب له النجاة.

وإذا كانت "دراسة الخصائص العقلانية للتعبيرات الدالة" هي وصف ترنر Turner لمصطلح اثنوميثودولوجيا Ethnomethodology، فإن (جارفنكل) يعترف بأنه "لم يجد مصطلحا فى المعجم الإنجليزى يمكنه أن يعبر بدقة عن هذا الاتجاه، وهذا ما حدا به إلى صك هذا المصطلح بالتأليف بين ثلاث كلمات هى Etho، وتعنى (ناس)، Method وتعنى (الطريقة) أو (المنهج)، Ology وتعنى (دراسة)؛ أي أن المصطلح برمته يعنى منهج الناس، وإن أكد (جارفنكل) عدم دقته، وقد أسهم آخرون من المتعاطفين مع هذا الاتجاه، من أمثال كينج E.W.King وجزورت A.F. Guzzort، فى تعريف هذا المفهوم على أنه دراسة الأساليب أو الطرق التى يدعم من خلالها الناس اتفاقا حول آراء مشتركة عن العالم، والقواعد التى تستمر بمقتضاها العلاقات"(١٨٧).

فالتصور يختلف تماما عن وصف (ترنر) أو ما قد تقضى به الحرفية فى الترجمة، وبما أنه علم قائم بذاته لم يقل به أحد فى العربية من قبل؛ فإن البناء النحتى للمصطلح لا يصح إلا بنفسه فى كل اللغات التى لم تقل به من قبل، وهذا توجه علمى أيضا، إكبارا للتصور المصطلحى فى المقام الأول، ليصير الصوت الدال فى لغته الأصلية هو مفتاح ذلك التصور، شأن ما يحدث فى العربية مع المنحوت، وشأن ما يقع فى العربية أيضا مع بعض الدخيل، ومن ثم كان من الطبيعى أن تبوء كل محاولات الترجمة إلى العربية بالفشل عند (سمير نعيم) فى (المنهجية الشعوبية)، وعند (أحمد زايد)فى (منهجية الجماعة)، وأدركت التصور الصحيح (زينب شاهين) فى إبقائها على الصوت الدال فى المنبع(١٨٨)، وما كان من أمر هذا المصطلح – على الرغم من ثقله فى النطق – إلا ما كان من أمر (الإنثروبولوجيا)، وكذلك (السريالية) كما سبقت الإشارة. فالموضوعية العلمية إذن هى معيار آخر يجب ألا تحجب أبصارنا عنه ما لدى البعض – دون قصد – من نزعة شعوبية.

من هذا المنطلق يمكن أن نتعامل مع القضية ما دمنا على حالنا من احتوائه آلية الوضع وأسس الاصطلاح حول مصطلحات Phoneme, Morpheme

Technique, Phenomenology, Immanence, Isotopie, Ideologeme, فـــى المنحى التطبيقى لتمثل فروضات النظرية.

- الصويت Phoneme :

جاء مصطلح Phoneme مصاحبا لانتعاش علم اللغة العام وعلم الأصـوات اللغوية، فى الدراسات الحديثة، وكان قد استخدمه (دى سوسير) بمعنـــى "الحصيلـــة النهائية لانطباعات السمعية وحركات النطق، وهو الأثر المتبادل للوحدات الســمعية والوحدات المنطوقة : إذن فهو وحدة مركبة لها جذر فى السلسلة المنطوقة وآخـــر فى السلسلة السمعية"[١٨٩]. وترجم عنه هذا النص (يوئيل يوسف) مستعينا بالصيغـة المقترضة للمصطلح (فونيم)، فى حين يترجمها (عبد الرحمن أيوب) عن المصـــدر ذاته لـ (سوسير) معتمدا الصيغة المعربة – إن جاز ذلك – للمصطلح (صوتيـــم)، مع الاحتفاظ بالصيغة المقترضة (فونيم)، ويترجم (التصور) عن (سوسير) إذ يـــرى (الصوتيم) "الذى يتضمن فى حد ذاته مفهوم العملية النطقية – لايناسب إلا الكلمـــة الملفوظة (المنطوقة) أى تحقيق الصورة الداخلية فى الخطاب"[١٩٠]، بينما يســـتخدم (محمد فتوح) الصيغة المقترضة للمصطلح (الفونيم Phonime) وفى الوقت ذاتـــه يطرح تصورا مختلفا عند (يورى لوتمان) حين يقول "ففى البداية تنقســـم الكلمـــات إلى أصوات، وهنا ينتقل المعنى إلى أصغر وحدة كلامية مستقلة وممـــيزة، نعنـــى الفونيم Phoneme[١٩١]، ثم يقول "إن التكرار الإيقاعى تكرار موقعى، ويعنى ذلـــك أن الفونيم – باعتباره الوحدة الأولية لمستوى لغوى معين – يندرج ضمن مجموعـة الدلائل المميزة"[١٩٢].

فإذا ما كان (الصوتيم Phoneme) عند (سوسير) محصلة انطباع ســـمعى وحركة نطق أو أثرا متبادلا بين الوحدات السمعية والوحدات المنطوقـــة، أو وحـــدة مركبة، ثم هو خاص بالملفوظ وحسب؛ فإنه عند (لوتمـــان) يصبـــح أدنـــى وحـــدة لمستوى لغوى معين، وليس ثمة تقارب للتصورين إلا على اعتبـــار هـــذه الوحـــدة اللغوية هى وحدة صوتية دالة وليست (وحدة معنى). وهو ما التفتت إليـــه (ألفـــت كمال) فى قولها "إن الوحدات الصوتية Phonemes ليس لها معنى فى ذاتها، وإنمـــا يتمايز معناها فى ذاته ويختلف عن غـــيره بتعارضـــها مـــع الوحـــدات الصوتيـــة الأخرى[١٩٣]، ثم هى تترجم عن (بـــان موكاروفســـكى) المصطلـــح إلـــى (وحـــدة صوتية). أما (جابر عصفور) فيستقر الصـــوت الـــدال للمصطلـــح عنـــده علـــى

(الصوتيم)، وإن كان لما يزل يحتفظ بالصيغة المقترضة (فونيم) - ربما حتى يثبت التواطؤ والشيوع - ثم يصبح التصور عنده "أصغر الوحدات الصوتية الدالة التي إذا تغيرت تغير معنى الكلمة، كالجيم والصاد من (جابر) و (صابر)" [١٩٤]، ويتفق معه (الغذامى) ويضيف أن (دوكروت) حدد حدودا ثلاثة للصوتيم هى "١- أنه ذو وظيفة متميزة، ٢- لا يمكن كسره إلى وحدات أصغر منه تعطى وظائف متميزة، ٣- تعريفه لا يكون إلا بخصائصه التى تحمل (الاختلاف) كقيمة مميزة"[١٩٥].

هذا فى الوقت الذى كان قد دعا فيه (جابر عصفور) إلى الاحتفاظ بالصيغة المعربة [المقترضة] للمصطلح (فونيم) [١٩٦]، ثم استقر الأمر عنده على (الصوتيم) - نصف المعرب - فيما بعد[١٩٧]، أما (الغذامى) فراح ينحو بالتصور منحى مغايرا حينما قال بأن (الصوتيم) "هو الوحدة النصوصية التى تكون أساسا دلاليا فى النص، أى أنها نواته المحركة لكافة أجزائه، وهى العنصر المهيمن"[١٩٨]. ليتداخل التصور بذلك مع مصطلح آخر - سبقت الإشارة إليه - وهو النواة الدلالية عند (ريفاتير) أو (هوية الجهاز) عند (سوسير)، كما يشتبه علينا هذا التصور أيضا مع مصطلح (أيديولوجيم) عند (كريستيفا) كما سيأتى بعد.

وعلى الرغم من تأكيد (سوسير) على اختصاص (الصوتيم Phoneme) بالصورة الصوتية؛ فإن (رمضان عبد التواب) يقول "هذه الأصوات المختلفة، التى يعبر عنها فى الكتابة برمز واحد، ولا تستخدم فى اللغة للتفريق بين المعانى المختلفة، هى ما يطلق عليها الغربيون اسم (فونيم Phoneme) وحدة صوتية/عائلية صوتية"[١٩٩]، فى حين أن الصوتيم Phoneme هو أصغر وحدة صوتية، فهو ليس مجرد وحدة صوتية وبالتبعية ليس عائلة صوتية، كما يقول الغذامى وجابر عصفور، ثم يقول (عبد التواب) "وفى إمكاننا نحن أن نطلق عليه 'حرف' مقصودا به الرمز الكتابى، ونعمل بذلك على التفريق بين الاصطلاحين : (صوت) و(حرف). فالصوت هو ذلك الذى نسمعه ونحسه، أما الحرف فهو ذلك الرمز الكتابى، .."[٢٠٠]، وهذا توجه يبتعد كل البعد عن التصور المصطلحى الذى هو معنى فى الأساس بالقيمة الصوتية المنطوقة، وهو إذا اختص أصغر وحدة صوتية دالة، فإن الحرف ليس كذلك صوتا فى شكله الكتابى، حينما يمكن وقوعه مشددا أو منونا، وحتى إذا ما طبقنا القاعدة العروضية أن ليس بالضرورة يكتب ما ينطق أو ينطق ما يكتب؛ فإن محاولة (عبد التواب) لاستبدال الفونيم Phoneme بالحرف تصبح غير ذات جدوى. أما (مجدى وهبة) فهو يترجم المصطلح أيضا إلى

(الوحدة الصوتية)، ويعتمد مفهوم (سعد جمال الدين) الذى يعتبرها مجموعة العلامات الصوتية المميزة"[٢٠١]، ليخرج بذلك عن دقة التصور أيضا.

أمامنا إذن مصطلح Phoneme والذى تحدد تصوره بأنه "أصغر الوحدات الصوتية الدالة"، انتقل إلى الحقل المعرفى للنقد الأدبى العربى فى صورة الاقتراض (فونيم) والصورة نصف المعربة (صوتيم)، وفى صورة الترجمة (وحدة صوتية)، وكلها اجتهادات لم تتعد حدود الترجمة الحرفية للمصطلح، والتى بلغت عند البعض درجة الخلط بين تصوره وتصور مصطلح آخر هو (Morpheme)، وإذا حاولنا تطبيق أسس الاصطلاح لتحديد الدرجة الأولى فى الوضع لوجدنا ثمة إعراضا تاما عن الأساس الأول، وإن كانت "الوحدة الصوتية" هى محاولة متواضعة لتحقيق هذا السبيل لولا ما اعتراها من قصور للتصور، ثم هى تفقد القدرة على المواجهة مع جماليات الإيقاع فى لفظ (فونيم) المفرد بالصيغة المفترضة، وأيضا (صوتيم) كصيغة نصف معربة، والصيغتان المفترضة ونصف المعربة امتازتا أيضا بالقدرة على احتواء التصور، ولكن إذا أمكن حصر ذلك التصور فى "أصغر الوحدات الصوتية الدالة"ألم يكن للترجمة المعرفية أن تستحضر مفردة (صويت) وهو صورة (صوت) المصغرة فى العربية، فهو (صويت)، وهى وحدة (صويتية)، ثم هم (صويتات)، ثم هو (صويتى)، على سبيل الأصل المتصل، بدلا من (صوتيم)، و(صوتيمية)، و(صوتيمات)، و(صوتيمى)، على سبيل القياس المنبت.

ألم يكن النسب إلى جذر عربى أولى من جذر منبت؟! هل أصبحت الحاجة إلى (فونيم) أو (صوتيم) حاجة قاهرة؟! أليس من الأولى أن ننشد جماليات الدلالة الموثقة بدلا من جماليات الشكل المهجن الذى يمكن أن ندفع هويتنا والحفاظ على لغتنا القومية ثمنا له؟! صحيح أن الصيغة المفترضة أكثر إغراء - شأن أسماء المحلات التجارية - والصيغة نصف المعربة - لأن التابعة لازالت على حالها من العجمة - حاولت أن تجمع هى الأخرى بين جماليات الإيقاع واحتواء التصور، إلا أنه قد يكون فى طرح الصيغة المشروعة المترجمة قدر من الرعاية قبل التواطؤ والشيوع يستعاض به عما فقدته من نسق متسق - إلى حد ما - فى الصيغة (المستوردة). إنه طفلنا حتى ولو كان مبتثرا فله علينا حق رعايته.

وإذا كانت الإنجليزية تعتمد (Phoneme) من (Phone) كإحدى وحدات الكلام الصغرى[٢٠٢]، شأنها شأن العربية فى اعتماد (صويت) من (صوت)، فإن هذا التصور وفق إشارتهما اللغوية يمكن أن يجعل من اليسر إمكان العمل فى

التصور المصطلحى لكليهما حينما ينحصر هذا التصور فى (أصغر الوحدات الصوتية الدالة)، كما يقع عند (محمد عنانى)[٢٠٣].

- **معنم (Sememe) Morpheme :**

وفى الوقت الذى استقر فيه الأمر عند (جابر عصفور) على اعتماد مصطلح (صويت Phoneme) كأصغر وحدة صوتية دالة، فإنه والأمر كذلك مع مصطلح Morpheme كأصغر الوحدات الدلالية[٢٠٤]، ثم يعود إليه مرة أخرى فى تصور أكثر تحديدا ويعتبره "أصغر الوحدات اللغوية الدالة على معنى" ثم يرادف بينه وبين Sememe (معنم) [٢٠٥]، أما (محمد فتوح) فهو يترجم مصطلح Morpheme إلى (وحدة صرفية)[٢٠٦]. والتصور جد مختلف عن (الصويت Phoneme) فى أن الأخير يعتمد فى أساس التصور على (الوحدة) بينما الـ (معنم Morpheme) لا يتطلب ذلك بالضرورة، فعلى الرغم من كونه معنى بأصغر وحدة لغوية دالة فهو هنا يصبح سمة ضمن سمات مختلفة لتصورات اللفظ، وتأتى فعالية التصور على هذا الأساس.

والمصطلح عند الترجمة الحرفية لنص (ديفيد كريستال) يفهم على أنه (وحدة صرفية متميزة) بينما سياق التصور يفضى إلى "الوحدة الصغرى للدلالة والتى هى فى الأساس أصغر وحدة وظيفية فى تكوين الكلمات"[٢٠٧]، ومن هنا جاء الخلط بين الوحدة الصرفية والوحدة الدلالية، حتى أن (مجدى وهبة) يترجم المصطلح Morpheme إلى "وحدة لغوية" ويعرفها بقوله "هى الوحدة اللغوية ذات المعنى الدلالى أو النحوى"[٢٠٨]، إلا أن المصطلح تأتى فاعلية تصوره فى الدراسات (العلاماتية Semiotics) كما يقول (محمد إقبال عروى)، والذى استخدم - مع (جابر عصفور) - لفظا عربيا أعتقد أنه موفق إلى حد كبير وهو (معنم)، وهذا اللفظ لم يقل به (لسان العرب) بدلالة التصور[٢٠٩] إلا أنه ما رد إلى القياس وجدناه مفرد معانم ومعانم صيغة جمع تتسق صرفيا مع مغانم التى مفردها مغنم ومادتها غنم، وإذا ما وقعت عنم - مادة معنم - على غير ما يقع فيه أحد تصورات الدال للإشارة اللغوية والذى يقع عليه التصور المصطلحى، فإن مغنم بإعمالها فى القياس يعطى (معنم) غنى دلاليا بإضافة تصور جديد إلى صوته الدال، ثم يأتى اللفظ (معنم) لإعمال تصوره المصطلحى على أهميته كسمة للمعنى الذى هو فى الأصل محمول على تجليات الدلالة بما قد لا يشمله المعجم ومالا يقع

فى مرجعية اللفظ على نشاط العلاقة بين الصوت الدال والصورة العينية من خلال الاعتباطية والتى يمكن أن تتولد من خلالها تصورات الصورة الذهنية، وكأن ما وقع لمفردة المصطلح يقع عليه تصوره ليصبح المعنم كوحدة لغوية وصرفية ودلالية متميزة أو خاصة والتى هى أدنى وحدة - فى السياق - معنى بأحد تصورات اللفظ فى مرجعيته أو ما يقع على المجاز فى توجهات السياق شأن مفردة (عاصفة) فى قولنا "هناك عاصفة فى الجبال، وهناك عاصفة بين الناس" فالسياق الأول تحضر فعالية معانمه Sememes، أو Morphemes (كعنصر طبيعى) أو (اضطراب جوى، أما السياق الثانى فيمكن أن يضاف إليه معنما جديدا هو (النقاش الحاد)[٢١٠]، وهذا (المعنم) الجديد نتاج سياقى دلالى استنتاجى على سبيل المجاز.

والمصطلح Morpheme يرادف Sememe، يحمل الأول على دراسات (علم الصرف Morphology) والثانى على دراسات (علم العلامات Semiology)[٢١١]، وكلاهما مفرد، تحدد صوته الدال من فعالية المادة الصوتية للعلم المتصل به كل على حدة، إلا أن ذلك الترادف اللفظى لم يخلف وراءه سوى تصور أوحد يتسق مع ما وقع عليه من صوت عربى دال هو صيغة (معنم)، فالمعنم إذن هو أصغر وحدة لغوية دالة على معنى، سواء أكان ذلك فى دراسة بناء الكلمات والجمل أو فى دراسات علم العلامات.

- التقنية Technique :

مصطلح من أكثر المصطلحات شيوعا باعتماد أصل الترجمة أصل الوضع، وينشط اللفظ فى وضعه كإشارة لغوية على اعتباره أسلوبا أو طريقة عمل أو صنعة، وانتقل إلى المجال المصطلحى للدلالة على طبيعة التكوين فى العمل الفنى وآلية الصياغة، حتى شاع مصطلح (Technical) دالا على التقنى فى المجال الفنى، و(Technic) فى مجال العلم التطبيقى[٢١٢].

وفى العربية يقول (اللسان) "وتقن اسم رجل كان جيد الرمى، يضرب به المثل، ولم يكن يسقط له سهم ... الأصل فى التقن ابن تقن هذا، ثم قيل لكل حاذق بالأشياء تقن"[٢١٣]. ومن هنا ترد (التقنية) إلى حذق الأشياء وإحكامها بإتقان، حتى أن التصور لينتقل إلى مجال التصور المصطلحى بدرجة نخالها أكثر قدرة على احتوائه من (الصوت الدال) المعرب (تكنيك) عن (Technique)، ولو أن المترجم - فى الأصل - حرص على اتباع أسس الاصطلاح فى آلية الوضع دون استخفاف

أو تتصل ما شاع بيننا ذلك المصطلح بصورته المعربة، وما وقع الاضطراب بينه وبين (التقنية) حتى تجلت فاعلية الصورة المعربة (تكنيك) في كتابات (علي الراعي)، و(محمود الربيعي)، و (أحمد كمال زكي)، وغيرهم، وتجلت الصورة المترجمة (تقنية) في كتابات (سيد النساج)، (سيزا قاسم)، كما جمع بينهما (النساج) فقال (التقنية التكنيكية)، أما (صفوت عزيز) فهو يلجأ للتصور مباشرة فيترجم (Technique) إلى الأسلوب الفني في التنفيذ، و(السعيد الورقي) يسميها الحيل الفنية، بينما يطلق عليها (عبد المحسن طه بدر) (معالجات فنية)، (أسلوب المعالجة)، (الطريقة الفنية) [٢١٤].

وعلى الشاكلة نفسها يوالي (المسدي) حصر قائمة استخدام المصطلح بصورته المعربة (تكنيك)، ثم يرد التصور إلى "معنى المهارات المكتسبة ولاسيما في مجال الممارسات التطبيقية أو عند تعاطي القدرات العلمية، وهو قريب مما كان العرب يطلقون عليه علم الحيل، واجتهد بعض المعاصرين بترجمته إلى الإوالية. ولكن تداوله في العربية قد انتهى في مساق آخر إلى الانضواء تحت مصطلح الفن ومشتقاته"[٢١٥]. ولو أن (المسدي) أدرك تصورات اللفظ في منبعه كإشارة ما خص تداوله في العربية بالانضواء تحت مصطلح الفن ومشتقاته، ولو قابل التصور الأجنبي بالتصور العربي لاستقر الأمر عنده عن قناعة ورضا (بالصوت الدال)(تقنية)، واستبعد تماما ما أطلق عليه العرب علم الحيل، وما أجج الاضطراب بإدخال صوت دال آخر هو الإوالية بتصور قلق على تصور مستقر.

أما إصرار لغة النقد على تمثل الصورة الأجنبية[٢١٦]؛ فإنه من قبيل عدم استقرار المقابل العربي في الوقت الذي كان بالفعل يبحث مصطلح (تقنية) عن سبيل لخوض رحلة التواطؤ والشيوع، وإذا كانت هذه الصورة الأجنبية لم تشذ في استعمال من يعد من النقاد الغيورين على فصاحة اللغة وسلاسة الأسلوب (صلاح فضل) – كما يقول (المسدي) – عندما يتحدث عن (تكنيك اللحية المستعارة)[٢١٧]، فإن (صلاح فضل) قد عاد بالفعل واستخدم الصورة المترجمة (تقنية) بعد استقرار تصورها المعنى بآلية الحذق والإتقان للخصائص الفنية الشكلية أو البنائية، من قوله "عندما يواجهنا الصدع الرئيسي في هذا البنيان الروائي الهام، ويتمثل في التنافر الواضح بين طبيعة التجربة والتكنيك الذي اختاره المؤلف لأدائها، بين العالم المدلول عليه واللغة الدالة" في كتابه (إنتاج الدلالة الأدبية) سنة ١٩٩٣[٢١٨]؛ إلى قوله : وكما كان يقول "ميشيل بورتو" "على جميع مستويات هذا البناء الضخم الذي

هو الرواية يمكن وجود أسلوب؛ أى شكل خارجي وتفكير فى الشكل، وهذا ما يسمونه التقنية فى الرواية المعاصرة". غير أننا لا ينبغى أن نطابق بشكل آلى بين مفهومى التقنية والأسلوب. بالرغم من أن اختلاف التقنيات وتشكلها فى مجموعات متجانسة يعد أهم العوامل فى توليد الأساليب السردية، وهو الذى يجعل بوسعنا رصدها والتمييز بينها فعندما تجتمع جملة من الإجراءات التقنية وتتشابك كى تؤدى إلى نمط سردى يختلف عما سواها يمكننا حينئذ أن نتحدث عن وجود أساليب" وذلك عن كتابه (أساليب السرد فى الرواية العربية) سنة ١٩٩٥[٢١٩].

إنها إذن طبيعة الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى، تلك التى تسمح بدخول المصطلح معترك التداول حتى يزيح الثمين الغث، وكلما كانت الإزاحة فى سبيل تحقيق أسس الاصطلاح وأولويات التفضيل؛ كانت الظاهرة صحية والعكس صحيح، ولايكفى أبدا مجرد الصراخ كلما وقعت أبصارنا على إحدى قضايا المصطلح النقدى، بل إن الأمر فى حاجة إلى الأخذ باتلئباب الأمور، وإلى كثير من التروى ومراعاة الأصول حتى يستطيع معترك التداول والشيوع للحقل المعرفى إفراز الأفضل حال استقرار الصوت الدال والتصور على أسس الوضع والاصطلاح، وتلك طبيعة حقل معرفى كما سبق وأشارت نظرية المصطلح النقدى.

استقر الأمر إذن على الصوت الدال (تقنية)، ومع ذلك سوف نجد من يستخدم الصيغة المعربة فى الترجمة ردا إلى قصور هذه الترجمة وإهمال الأصل المعرفى، جهلا، أو جريا وراء الغريب والمثير شأن ما تفعل الصحف، ولعل (أحمد زكى بدوى) كان أكثر فطنة حينما وضع المقابل العربى للمصطلح (تقنية) – وإن أشرك معه (الطريقة الفنية) – وحصره فى "أسلوب أو طريقة معالجة التفاصيل الفنية من قبل الكاتب أو الفنان والمهارة التى يستخدمها فى السيطرة على المواد ومعرفته العامة بتفاصيل فنه"[٢٢٠]، ولعل ما قال به أيضا (صلاح فضل) فى التفرقة بين (الأسلوب) و(التقنية) ما يبعث على الاطمئنان لعدم تداخل التصور بين كل من (الأسلوب) و(التقنية) خاصة فى (الأسلوبية)، وإن كانت العلاقة بينهما تشبه الصلة بين اسم الجنس واسم النوع فى التصنيف.

- الظواهرية Phenomenology :

تنضوى قضية (أصل الترجمة أصل الوضع) على اعتماد الصيغة المقترضة أو المعربة للمصطلح ودخولها معترك التداول حاملة معها قدرا غير يسير من الاضطراب الناشئ عن محاولات إحلال البدائل للصوت الدال المتكئ على جذر عربى بغية تحرير اللغة والحفاظ على هويتها، وهذا فى حد ذاته يكسب القضية قدرا من الأهمية يصبو بها لأن تصير هدفا مقصودا لذاته فى الدراسات النقدية لينصرف النقد عن دراسة الظاهرة أو تحليلها، أو دراسة السمت الفنى، أو (القراءة) على اختلاف توجهاتها؛ لتبرز القضية كجزء ناتئ فى المنهج يضيف تصدعا آخر إلى منحى التوجه، فضلا عن التصدع الناشئ عن تقنية الشفرة المصطلحية ذاتها.

وتختلف نسب الاضطراب قدر الحاجة القاهرة إلى الاقتراض أو التعريب؛ على خلاف ما إذا سمح ذلك الاقتراض أو التعريب بقدر من التسرب فى محتوى التصور المفهومى أو إمكانية الإحلال والإزاحة لصوت دال آخر ينتمى إلى جذر عربى. لذا كانت أمانة الكلمة على قدرها من الأهمية حال عملية الترجمة باعتماد الصورة الدخيلة، أو النابعة من وردها العربى؛ والتى كلما استطاعت إحكام مفهوم التصور أودت بنا إلى بلوغ غائية الاستقرار وتمثل النهج الموضوعى من أيسر السبل.

وحينما يقع مصطلح Phenomenology على تصوره فى مفهوم (رمضان بسطاويسى) فإن آلية الاستدعاء والتخزين والتداول لم تستقر لديه إلا على الصورة المعربة (فينومينولوجية) حال قراءته لديوان (محمد عفيفى مطر) (يتحدث الطمى) فيقول "والديوان به روح فينومينولوجية، حيث يصف خبرات الحواس عن الحياة اليومية، دون أن يطلق أحكاما، فيكشف عن المحجوب فى أحاديثنا الثقافية، ويكشف عن اللاوعى الثقافى ..." [٢٢١]، وعلى الرغم من احتوائه التصور إلا أن الصوت الدال فى صورته المعربة دائما ما يضع أمامه علامة استفهام عن مدى الحاجة القاهرة إليه. وعندما يتحدث (تيرى إيجلتون) على لسان (أحمد حسان) - العربى - فإنه يقول (النقد الفينومينولوجى)[٢٢٢]، على الرغم من إشارته إلى أن (الفينومينولوجى) هو الاسم الذى أعطاه (هوسرل) لمنهجه الفلسفى[٢٢٣]، أى أن الـ Phenomenology هو علم الظواهر الخاصة أو (الظاهراتية) التى هى صيغة جمع (ظاهرة)، والظاهرة Phenomenon عند (مجدى وهبة) "هى كل واقعة يمكن

إدراكها بالحواس والتجربة"[٢٢٤]، ولأن للصيغة صورة جمع أخرى هى "الظواهـر"؛ فإن من اتكأ على الصورة المفردة "ظاهرة" كأساس للتصور فى مفهوم (هوسـرل) واعتمد الصورة المعربة لم يشغله غير التصور، وضرب بالقضية عرض الحـائط، وقال بـ (الفينومينولوجية)، بينما الذى يعتمد الأصول ويرد الفروع إلـى جذورهـا من خلال السياق المعرفى للترجمة؛ استطاع أن يصل إلى حد التصور من خـلال الصورة المفردة (ظاهرة)، والتى كان من الطبيعى أن تتمثل الصيغ الصرفيـة فـى العربية لتقع صيغة الجمع بين (ظاهرات)، و(ظواهر) وإذا ما توخى البحث التوجـه إلى صورة المصدر الصناعى؛ فإن الأولى تقع على (الظاهراتية)، والثانيـة علـى (الظواهرية)، وذلك حتى ينفرد الصوت الدال بسمت المصطلح لا الإشارة اللغويـة، ولأن الأخير غالبا ما ينعم بالثبات فى حقل التداول والشيوع؛ فإن ثمة شـعرة بيـن كليهما ترجح أحدهما على الآخر، حتى أن (مجدى وهبة) أفلت من هذه (الإشـكالية) بطرح الصيغة المفردة، ومثله فعل (أحمد زكى بدوى) ولكنه اعتمد المذهـب ككـل فى Phenomenalism بالنسب إلى (مذهب الظواهر) وحدد تصوره بقوله "النظريـة التى تقول بأن المعرفة محصورة فى الظواهر المادية أو العقليـة وأن ظـاهرة مـا لاتفهم إلا باعتبارها مركبة من ظواهر أخرى أو داخلة فى تركيب ظواهر أخـرى، كما يقصد بهذا المذهب أن الذهن لا يدرك إلا الظواهـر، والفينومينولوجيـا هـى الفلسفة التى تعنى بوصف الظواهر بكل دقة ."[٢٢٥]، وعلى مـايبدو أن (زكـى بدوى) لما يزل على خشية من طرح الصوت الدال العربى المقابل للفينومينولوجيـا – بينما تتحدث (نبيلة إبراهيـم) عـن الفلسـفة (الظواهريـة) لتعنـى مصطلـح Phenomenology فتعتبر الحقيقة وفقا لها نسبية، وأنها لاتكون إلا عندمـا يدخـل الإنسان فى علاقات الأشياء، قاصدة التجربة الحسية والإدراكية لديه، ثم تبنى علـى هذه الفلسفة فرضية أى منهج يؤدى إلى تثبيت الأشياء قبل الدخول إلـى (النـص) إعمالا لفعالية هذه التجربة الإدراكية فى النص، وتصبح (الظواهرية) طريقة للبحـث والكشف "ولهذا فإن الظواهرية لا تدعى أنها مذهب أو مدرسة، وإنما هـى فلسـفة وحسب"[٢٢٦].

وصلنا إذن إلى أول صيغة عربية للمصطلح استقرت لدى (نبيلة إبراهيـم)، ثم هى الصيغة المترجمة المعتمدة عند (نشوى ماهر) فى ترجمتـها لـ (كـارل هارينزستيرل) باحتوائها التصور المعنى بذاتية الحـس والإدراك التجريبـى لـدى

الشاعر والتى تتبدى بالضرورة فى النص لتفرض نفسها على وعى القارئ بردهـا إلى ذات الشاعر[٢٢٧].

ثم كان لــ (محمد عنانى) وقفته أمام المصطلح ليفصل بين صيغة الترجمـة ودلالتها فيشير إلى شيوع الترجمة إلى الظاهراتية وما أحدثتـه مـن اشـتباه فـى التصور مع من قالوا بالمذهب الظاهرى والذى استقر أمـره عنـد (ابـن حـزم) الأندلسى، ليقع الصوت الدال فى مغبة ضبابية الخلط بيـن النسـب إلـى الظـاهر والنسب إلى الظاهرة، ولأن المصطلح فى منحاه الفلسفى يتكئ على تصور الظـاهرة كما هى واقعة فى فلسفة (هوسرل) وأثبتها (مجدى وهبة)، ويرعى التصور (محمـد عنانى) على أنه "دراسة الخبرة الحسية من زاويتها الضيقه، أى من زاويـة وعـى الفرد بها، وقد ينصرف معناها إلى وصف وتصنيف ظواهر أى فرع مـن فـروع المعرفة دون محاولة تفسير أى أن علم الظاهريات كان منـذ نشـأته مختصـا بظواهر النشاط النفسى والذهنى، وغير مختص بالمقاصد والمرامـى التـى تكمـن خلف هذه الظواهر."[٢٢٨].

وعلى ما يبدو فإن أمر الالتباس الذى يشير إليه (عنانى) بيـن الظاهريـة والظاهر، قد وقع على فض الاشتباك باعتماد الصيغة العربية (الظواهريـة) عنـد (نبيلة إبراهيم) التى تقصر النسب على صيغة الجمع (ظواهر)، وحتى إذا ما وقعـت على صيغة المصدر الصناعى أصبح لها تفردها الدلالى بما يقينا شر الالتباس، لـذا فإن الواقع عليها كان أكثر تمثلا للتصور وحفاظا على أصل الصوت الدال العربـى دون غضاضة أو قصور، وتصبح فى الوقت ذاته أكثر دقة من الظاهراتيـة عنـد (عنانى)، وعند (ألفت كمال)[٢٢٩]، وعند (غالب هلسا)[٢٣٠]. أما مـا حـدث عنـد (مصطفى ناصف) فهو خلط صريح بين الصوت الدال على المذهب الكلامى فـى التراث العربى (المذهب الظاهرى)، والتوجه الفلسفى عند (هوسرل)، حينما نسـب إلى الظاهرى وقال بــ (الظاهرية) فى الوقت الذى يعنى فيه التصور المصطلحـى للمصطلح الفلسفى (الظواهرية)[٢٣١].

(الظواهرية) إذن هى الصورة المصطلحية التى تتفق مع أسس الاصطـلاح وآلية الوضع من خلال الترجمة لمصطلح Phenomenology وأن لـها أن تقـوم بدورها بالإحلال والإزاحة من خلال التواطـؤ والشـيوع، ومثلـها الكثـير مـن المصطلحات التى وقعت على هذه القضية ولها أن تسلك النهج ذاته شـئنا هـذا أم

أبينا، مادامت معيارية التواطؤ والشيوع تحظى بنواميس وأسس الاصطلاح في ذاكرتنا العظمى.

والواقع أن قضية (أصل الترجمة أصل الوضع) لم تصر على حالها من الخنوع، حين يقظة الحقل المعرفي النقدي العربي في سنواته الأخيرة، وإذا كانت قد أسلمت (للسريالية) - كما سبقت الإشارة - كمصطلح معرب ومثله الأيديولوجية، والكلاسية، والرومانسية؛ فإنه من قبيل الضرورة القاهرة التي بدأت تنحصر مع الوعي بمدىخطورة القضية، وتأثيرها السلبي على تهافت اللغة القومية.

- المحايثة Immanence :

إن المصطلح على الرغم من اتكائه على المفهوم السوسيري في وصف اللغة؛ إلا أنه حينما وجد طريقه إلى النقد العربي، كان له من استطاع أن يجلي تصوره، من خلال الصيغة العربية التي زادته جلاء، حتى اقترن إلى حد كبير بـ (الظواهرية) خاصة في مجال علم اللسانيات Linguistics والشعرية Poetics على وجه الخصوص، وعلى هذا الأساس تبناه (خالد سليكي)[٢٣٢]. أما (جابر عصفور) فإنه يضع أمامنا التصور وكأنه مستقى من ورد العربية ذاتها فيقول "مصطلح يدل على الاهتمام بالشئ "من حيث" هو ذاته وفي ذاته، فالنظرة المحايثة هي النظرة التي تفسر الأشياء في ذاتها ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها"[٢٣٣]، وكأنه الإحلال للشئ في ذاته دون أن يتماهى ذلك الإحلال في مصطلح Imanentism الذي يعني بمذهب الحلول عند الصوفية، ويكمن تصوره عند (أحمد زكي بدوي) في أن "الحلول في لغة الصوفية اتحاد الألوهية مع الطبيعة البشرية، ويمكن أن يكون الحلول جزئيا أو كليا"[٢٣٤]. وهكذا استطاعت الترجمة أن تتفادى خلط التصور وفي الوقت ذاته سيجت احتواء التصور بصوت دال أصولي متصل الجذر استطاع أن يحفظ للغة رونقها وكينونتها، ومثله أيضا ما وقع لمصطلح :

- التجانسية Isotopie :

حينما استخدمه (محمد مفتاح) بمعنى (التشاكل)، وهو صوت دال لا يفي بحدود التصور الذي يرده (أنطوان طعمه) معتمدا على إشارة (جريماس) إلى أنه

معنى فى الخطاب برصد المشاكلة والوحدة والتجانس[٢٣٥]، ولأن التجانس أدق من التشاكل فى دلالة الأول على أدق درجات الانسجام والمشابهة، كما أن التشاكل قد يقتصر على الشكل والتجانس يسرى إلى أدق الوحدات فى المتشابهات التى تحقق الانسجام والاتساق؛ فإن (سيزاقاسم) تفضل استخدام (تجانسية) عن (تشاكل) ثم تشير إلى أن (جريماس) قد استعار المصطلح من علمى الكيمياء والفيزياء (Isotopie = نظير)[٢٣٦]، وهذه فطنة فى استجلاء الأمور تتسق فى الوقت ذاته مع ما سبق وطرحته نظرية المصطلح النقدى فى (افتراض) عدم تغير دلالة المصطلح بتغير الحقل المعرفى، إيمانا بضرورة سيطرة أصحاب كل حقل معرفى على حقلهم، وها هو مصطلح (التجانسية Isotopie) الذى يعمل فى الحقل المعرفى للكيماء والفيزياء بمعنى (نظير) حينما ينتقل إلى مجال الحقل المعرفى النقدى يخضع تماما لسلطة أصحاب ذلك الحقل، بل يحمل صوتا دالا جديدا يقيه الالتباس مع تصوره فى الحقل الوارد منه، فى حين تبقى المغالطة قائمة فى حقل المنبع الذى يدع المصطلح بصوت دلالى واحد Isotopie على تصورين مختلفين، أحدهما فى حقل العلوم الطبيعية (الفيزياء والكيمياء) والآخر فى الحقل المعرفى النقدى، وغالبا مالا يحدث ذلك، لذا كانت (الفرضية) مفتاحا مرنا فى مصطلح المصطلح، وعلى النقيض يأتى مصطلح :

- أيديولوجيم Ideologeme :

والتى أتت به إلى الساحة النقدية (جوليا كريستيفا)، ويترجمه كل من (فريد الزاهى) و (الرحوتى عبد الرحيم) باعتماد الصيغة المعربة بناء على ورود أصلها وعمله ونشاطه فى العربية، والذى استقر وشاع على (الأيديولوجية Ideology)، والتى تتمتع بتصورات مختلفة، فيردها (مجدى وهبة) إلى (علم الأفكار) الذى يدرس الأفكار والمعانى وخصائصها وقوانينها وعلاقتها بالعلامات التى تعبر عنها والبحث عن أصولها بشكل خاص، ثم هى تطلق على التحليل والمناقشة لأفكار لاتطابق الواقع، فى حين أنها عند (ماركس) عبارة عن جملة من الآراء والمعتقدات الشائعة فى مجتمع ما دون اعتداد الواقع الاقتصادى[٢٣٧]. بينما (زكى بدوى) يحصر تصورها فى "نتائج عملية تكوين نسق فكرى عام يفسر الطبيعة والمجتمع والفرد ويطبق بصفة دائمة"[٢٣٨]. وحينما يتحدث (صلاح عبد الصبور) عن حياته فى الشعر يعتبر من الخطأ ألا نرى فى الفن إلا بناء أيديولوجيا، أى صورة فكرية

للبناء الاقتصادى فى المجتمع، ويستخدم المصطلح استخداما ماركسيا بمعنى فلسفى لتبرير الأوهام والأخطاء[٢٣٩]. أما (سيزا) فتعرف (الأيديولوجية) على أنها مجموع العقائد والأحكام الوهمية التى تغلف الحقيقة والتى يسلكها الفرد دون دراية بوهميتها"[٢٤٠]، لتتفق بذلك مع أحد تصورات اللفظ الأشيع عند (مجدى وهبة). أما عند (عبد السلام المسدى) المذهبى يجاوز الأيديولوجى كتجاوز النظرية العلمية فى شمولها المعرفى بما يخرج عن مناط العلم الذى تتدرج فيه[٢٤١]، ليستقر الأمر لديه كما هو عند (زكى بدوى) على عقائد وأحكام تغلف سلوك الفرد الفكرى، أياما كانت، سلبا أو إيجابا، شأنها فى ذلك شأن المذهبى.

غير أن التصور الجامع المانع عند (سيزاقاسم) يضعنا على أعتاب ذلك المعنى به الجذر لمصطلح (أيديولوجيم)، وواضح - إلى حد ما - رضا العربية عن الصيغة المعربة للمصطلح، حتى وصل إلى درجة من الشيوع يصعب معها زلزلة الثوابت، ومضيعة الوقت فى البحث عن صيغة عربية بديلة، فهذا أوان ولى بالنسبة لاستقرار المصطلح فى ساحة النقد الأدبى، وإنما نعنى بتثبيت الأصول، والحفاظ على نسقية الفكر، وتوحيد التوجه، بدرجة واحدة، ولم تقل نظرية المصطلح النقدى بهدم ما شاع واستقر؛ اتكاء على ما فعله العرب الأقدمون مع التعريب بعد بلوغ الحاجة القاهرة إليه، ولسنا الآن بصدد دراسة هذه الحاجة فيما شاع واستقر، حتى وجد مصطلح (كريستيفا) طريقا ممهدة لبلوغ غايته فى صورته المعربة المتكأة على الأصل المعرب من (أيديولوجية) إلى (أيديولوجيم)، على اعتباره وحدة واحدة تعنى بوظيفة ربط بنية أدبية ملموسة (رواية مثلا) ببنى أخرى (خطاب العلم، مثلا)[٢٤٢]، أو كما تقول (جوليا كريستيفا) "وسنطلق على تقاطع نظام نصى معين (ممارسة سيميائية معينة) مع الملفوظات (المقاطع) التى سيق عبرها فىفضائه أو التى يحيل إليها فى فضاء النصوص (الممارسات السيميائية) الخارجية اسم أيديولوجيم الذى يعنى تلك الوظيفة للتداخل النص التى يمكننا قراءتها "ماديا" على مختلف مستويات كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية"[٢٤٣]. وعلى هذا الأساس يصدق التصور - إلى حد كبير - فى اعتباره وحدة فكرية جامعة للنص لتصبح (رحلة المعراج) أيديولوجيم النص فى قصيدة (قراءة) لمحمد عفيفى مطر، وتصبح (هجرة الرسول) ﷺ بمعطيات النص الدينى والتاريخى؛ أيديولوجيم النص فى قصيدة (الخروج) لصلاح عبد الصبور، وهكذا، على أن يلتقى التصور المصطلحى (للأيديولوجيم) مع

(الأيديولوجيا) فى المعتقدات والأحكام التى تحكم فعالية النــص الأول بــالضرورة (الأيديولوجية) فى النص الإبداعى والتى تتبدى فى الفضاء الشعرى للنــص علــى الرغم من مجرد تقاطعها معه، أياما كان، نصا دينيــا، أو تاريخيــا، أو اجتماعيــا، ليصدق التصور المصطلحى، على الرغم من اعتماده الصيغة المقترضة التى يمكـن أن تقينا الكثير من التداخلات الضبابية للتصور باضطراب الصوت الدال، وتصبــح فى الوقت نفسه امتدادا طبيعيا لتصور أسبق، قيلت فيه كلمــة التواطــؤ والشــيوع، فاستقرو استقرت معه المفاهيم دون أدنى تعسف أو ارتياب أو سوء نـــهج، اتكــاء على فلسفة النظرية المطروحة، وعلى ماقالت به الجماعة من أهل التخصص فـــى الحفاظ على الشائع والمستقر، ثم قالت به اللغة ذاتها فـــى منحـــى الحفـــاظ علــى التواصل الفكرى بأدنى سبل الاتصال، بغية تنقية أجواء التصورات مـــن كـــل مـــا يشوبها من ضبابية.

وهكذا تنحو قضية (أصل الترجمة أصل الوضع) سنحى موضوعيـــا فـــى احتواء فعالياتها فى معترك الترجمة واســـتوائها علـــى المعرفيـــة والســـياقية دون الحرفية - والتى قد تصبح جزءا من المعرفية - على أن تكون لهذه المعرفية مالـــها فى الحفاظ على نقاء اللغة وخصوبة روافدها، وما عليها إنما هو لها فـــى قدرتـــها على تنقية أجواء التصور، والمحافظة على الأصـــول والثوابـــت، واحـــترام رأى الجماعة فى التواطؤ والشيوع، لتصبح الحاجة إلى المعرب أو المقترض بدرجـــة لا تقل أهمية عن الحاجة إلى العربى الفصيح حسبما يقع التصور على صوته الـــدال، وإيمانا بجوهر اللغة فى تحقيق التواصل؛ إيجابا باعتماد ســـلالتها النقيـــة؛ أو ســـلبا باعتماد التصور فى صيغة أجنبية لها من الانسجام ما يحقق لها البقـــاء والاســـتواء على اللسان العربى. وانطلاقا من حاجتنا الماسة إلى ضرورة نقاء الفكر واحتـــواء التصور؛ كانت قضية (أصل الترجمة أصل الوضع) إحدى القضايا الفعالة بحق فـــى قضايا المصطلح النقدى.

ثالثا : الحرفية وإغفال الحقل الدلالى
التجربة - الموضوع - المضمون - المعنى - التيمة - الموتيفة

تنبع هذه القضية من الاتكاء على دلالة المعنى الحرفى للترجمة دون تبيان الخلط الناشئ عن ذلك حال وقوع المصطلح فى دائرة الحقل الدلالى المنقول إليه، والتى تتطلب استيعابا معرفيا تاما بذلك الحقل الواقع فيه المصطلح، فاللفظ الجديد الوافد قد يقع على صوت دال للتصور ذاته أو أن التصور يكون قد سبق طرحه فى معترك التداول، وفى كل الأحوال فإن هذه القضية تعنى بالخلط الناشئ عن القصور المعرفى بمصطلحات الحقل الدلالى المنقول إليه بما يؤدى إلى نوع من اللغط فى تداول المفاهيم.

وهذه الظاهرة تختلف عن ظاهرة الاضطراب المصطلحى فى المنبع، فى أن الأخيرة على الرغم من وقوعها أحيانا على اضطراب الحقل الدلالى إلا أنه حقل المنبع وليس الحقل المنقول إليه، أما الأولى فيحكمها التوجه المعرفى بالساحة النقدية العربية، فهى من ثم تتكئ على الأصل المعرفى أيضا، وتمثل فيه حلقة الوصل بين الثقافات المختلفة والثقافة العربية كضرورة ملحة على دائرة الاتصال المعرفى للفكر المجرد الذى يحقق بؤرة الارتكاز فى نظرية المصطلح النقدى المتمثلة فى فك الارتباط بين الدوال والمدلولات. وفى الوقت ذاته فإنها تختلف أيضا عن ضبابية المصطلح فى الحقل الدلالى والتى ترد إلى اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة - كما سيأتى بعد - كقضية صوت دال تعتمد تحديد التصور والصوت الدال معا من خلال تحديد مصطلحات الحقل الدلالى ككل، فهذا الحقل ككل هو وسيلة تحديد الصوت الدال وتصوره، فى حين أنه فى قضية الحرفية وإغفال الحقل الدلالى فإن هذا الحقل فيها يصبح مجرد مرجع معيارى للترجمة لتفادى الخلط واعتماد أسس الاصطلاح.

ولأن الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى يعنى بالإفصاح والإبانة لوحداته المعرفية كشفرات مصطلحية تحقق ما أمكن علمية النقد باعتناق ذاتية الأدب؛ فإن جانبا من عناصر تكوين العملية الإبداعية يخضع للعديد من النظريات التى ترى من المفاهيم ما قد يتباين فيها التصور من مترجم إلى آخر، فقط، لمردودها الذاتى، لتسمح هذه الذاتية النقدية، بقدر غير يسير من تمثل الترجمة الحرفية لمصطلحات إن صحت منفردة فهى قد لا تصح حال تداخلاتها فى حقلها

الدلالى حول المفهوم أو التصور، وحينما تأتى عملية الترجمة فإنها تستوجب التوفيق بين المدخل والمدخل عليه بمراعاة تصورات الحقل الدلالى ككل؛ وليس باعتبارها حالة متفردة لمصطلح أوحد منفصل، لذا وقع على الترجمة وحدها القول الفصل فى تحديد الحدود والفواصل بين التداخلات المختلفة، الوافدة فى تضاعيف البناء الفكرى، والثوابت المعرفية الآخذة فى الصعود والارتقاء المصطلحى قيد بيئة الحقل الدلالى فى لغته الأصلية، والتى قد ترد فى بعض أحوالها إلى ترجمات سابقة أيضا.

ثم إن هذه القضية تجسد أطروحات نظرية المصطلح النقدى فى تمثل فعاليتها آلية الوضع وأسس الاصطلاح، ليس باعتبارها عرضا ولكن باعتبارها أصلا وجوهرا فاعلا تنبع منه القضية ذاتها؛ لأنه - ببساطة - لواستطاع المترجم من خلال السلطة المعرفية القدرة على احتواء الحقل المعرفى؛ لوقعت أسس الاصطلاح لديه وقعا ميسورا، وما وقع الاضطراب الناشئ عن القصور المعرفى بمداخلات الحقل الدلالى التصورية.

ونمثل لهذه الظاهرة بمصطلحات : (التجربة - المعنى - الموضوع - المضمون)، (التيمة)، (الموتيفة)

- التجربة-الموضوع-المضمون-المعنى[٢٤٤] Experience, Subject matter, Content, Meaning

ثمة حدود فاصلة قد تتماهى بعض الشئ بين تصورات كل من التجربة والمضمون والموضوع والمعنى، فى عدم تمثلها آلية الوضع وأسس الاصطلاح، ولعل استخدامها كإشارات لغوية هو أحد الأسباب التى أدت إلى حدوث ذلك التماهى أيضا، أما جوهر الاضطراب فمرده إلى استخدام هذه الأصوات الدالة كمصطلحات حارت تصوراتها بين التصورات فى المنبع كتصورات مصطلحية وتصورات الترجمة التى تباينت إلى حد يسمح بقدر من التداخل فى هذه التصورات فى مجال النقد العربى.

وقد عرض (مجدى وهبة) لمصطلح (التجربة Experience) على أنها "المعرفة أو المهارة أو الخبرة التى يستخلصها الإنسان من مشاركته فى أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة ..... وهى غير التجربة التى تعنى التداخل فى مجال الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحته

(Experiement)" [245]، ولا أخال هذا التصور يصل إلى حد الجمع والمنع الاصطلاحى بقدر ماهو أحد تصورات الإشارة اللغوية الذى يمكن أن تنشط على أساسه دون اعتبار لنوعية المعرفة وتقنية المهارة وفاعلية الخبرة، وهى أمور يعنى بها حقل الأدب المعرفى، حتى إذا ما تحدث (مصطفى ناصف) عن أهداف المجتمع يستوجب عليه أن يعنى "بما يسمى فى المصطلح الأوربى باسم التجربة لذات التجربة" [246]، ويقول "وربما كان الاستعمال المبكر للفظ التجربة بمعناها الاصطلاحى فى دوائر البحث الأوربى فى اللغة العربية علامة من علامات الثورة على البلاغة" [247]، ثم يقصر المصطلح وتصوره على المجال الإبداعى برد استعمالات الكلمة إلى المحاولة وحسن التأتى والبراعة فى الأداء، ثم يؤكد على أن الكلمة لم تقتصر على الخواطر والأحاسيس التى يمارسها المتأمل دونما تحققه فى دنيا البراعة فى الأداء [248]. ومن ثم فالمصطلح يرتبط بمجال الإبداع الفعلى، وليس مجرد التأمل أو الخبرة الحياتية التى تحدد الرؤية الكونية أو الرؤية الفنية لينسحب التصور بذلك من صوت دال إلى آخر ويتميع المصطلح.

والتجربة قد تكون تجربة جمالية أو إبداعية عامة، حتى أن (شكرى عياد) يحدثنا عن التجربة الجمالية التى تتميز عن لذات الحواس بصفتى الشمول والبقاء وكأنه يعنى (العمل المنتج) [249]، وكأنها أيضا تمثلا تصوريا مطلقا لكافة الصنوف الإبداعية فى مجال الفن؛ إلا أن التصاقها بالشعر كان من القوة التى استحوذت على حدود التصور، لتصبح هذه (التجربة الشعرية) عند (صلاح عبد الصبور) مشاعر معيوشة بحواس الشاعر ووجدانه تمتد إلى الممارسة العقلية لاتخاذ موقف من الكون والحياة، ليلتقى بذلك، مع عموم تصور (وهبة) إلا أنه يحدد هوية المصطلح بانتمائه الفلسفى فيقول "وكثيرا ما نقع أسرى الفهم الضيق لكلمة (التجربة) التى هى بدورها مصطلح نقدى حديث لم يجر على ألسنة نقادنا القدماء، فنتصور أن مدلولها هو التجربة العاطفية الشخصية وحدها، مع أن التجربة بالمعنى الفنى والفلسفى قد تعنى كل فكرة عقلية أثرت فى رؤية الإنسان للكون والكائنات فضلا عن الأحداث المعاينة التى قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير" [250]، وهذا الفضل هو ما أضافه (صلاح عبد الصبور) للتصور، ليتكئ المصطلح - حتى الآن - على: خبرة معرفية عند (وهبة)، حسن تأتى وبراعة فى الأداء أو منتج عند (مصطفى ناصف)، ثم هى دوافع إلى التفكير أو الإنتاج الإبداعى عند (صلاح عبد الصبور).

وسوف أنقل مرة أخرى عن (سى دى لويس) ماكتبه (ريلكه) إلى (مولتــه لوريدبرج) "وليست الأشعار، كما يتصور النـــاس، ببســـاطة، مشـــاعر .... إنـــها تجارب. ولكتابة بيت واحد على المرء أن يرى مدنا عديدة، وأناسا، وأشـــياء .... ومع هذا فلا تكفى الذكريات فالإنسان ينسى هذه الذكريات عندما تكون كثيرة وعلـى المرء أن يملك الصبر لاستعادتها. وعندما تتحول إلى دم فى داخلنا، لنرى ونشـير، لا يمكن أن تميز من أنفسنا - آنذاك فقط - قد يحدث فى ساعة نادرة جـدا تشـرق الكلمة الأولى من القصيدة، فى وسطها وتنطلق منها"[٢٥١].

وهنا تأتى فعالية تصور (التجربة الشعرية) على اعتبار المخزون الثقـافى، والدافع النفسى، والمنتج الإبداعى، فى نهج متصل لا ينفصل عند حـد دون آخـر، على أن ما أخذ على الفصل وقـع علـى الاضطـراب؛ فـى تداخـل تصـورات مصطلحات أخرى مثل (الموضوع) الذى يعنى عند (وهبة) بما يدور حولـه الأثـر الأدبى سواء أدل عليه صراحة أو ضمنا. ويستعمل هذا المصطلح الآن لدىعلمـاء اللغة بمعنى أضيق هو الفكرة الجوهرية للمؤلف أو القضية العامة التى يدافع عنـها الأثر الأدبى"[٢٥٢]، ونلاحظ الترجمة عن Theme، فى الوقت الـذى تـترجم فيـه (ألفت كمال) Subject matter ترجمة سياقية بـ (الموضوع) أيضا، كمـا تفصـل بينه وبين المضمون Content، كما فعل (بان موكارفسكى) [٢٥٣]، ذلك الذى يقحمـه (وهبه) فى الموضوع Theme، ثم يترجم مصطلح Apocryphal البعيد كل البعـد عن التصور بـ (موضوع) أيضا[٢٥٤]، والأمر ذاته ما فعله مع مصطلـح Topic ليترجمه إلى (الموضوع) كذلك، وفى صياغة تصوره يعتـبره "الفكـرة أو إحـدى الأفكار التى يتناولها الكلام بالتعليق أو الجدل"[٢٥٥]. فهناك فكرة يدافع عنها الأثـر الأدبى بمعنى (الموضوع Theme) وهناك فكرة يتم تناولها بالتعليق والجدل بمعنـى (الموضوع Topic)، كما أن هنـاك Subject matter غـير Content، فـالأولى بمعنى موضوع مجسد ظاهر بجانبه اللغوى المادى (موضـوع بحـث أو كتـاب)، والثانى مستتر قد يرد إلى السياق الدلالى، ولا ندرى لأى منـها يمكـن أن ننسـب (الموضوع) عند (الشنطى) حينما يصبح "الحركة الداخلية التى تقسم الـذات وتعيـد توحيدها"[٢٥٦]، وهل يستعصى ذلك التصور على أن يختلف عن تصـور (التجربـة الشعرية)، هذا على خلاف (الموضوعى) الذى هو نقيض للذاتى والذى يبعـد هـو الأخر عن تصور (الموضوع)Theme، Subject matter والذى استخدمه (صلاح

عبد الصبور)[٢٥٧]، و(شاكر عبد الحميد)[٢٥٨]، و(سعد مصلوح)[٢٥٩]، وفند قضايا تصوره (عبد الحميد إبراهيم)[٢٦٠].

والموضوع هو صورة فكرية مجردة ينتمى فى الشعر إلى الدعامة التى تستند إليها فكرة القصيدة، كما أنه "حقيقة عامة تفسر نفسها خلال لغة خبرة الشاعر"[٢٦١]، وفى كل الأحوال فإنه يصبح جزءا لا يتجزأ من تصور (التجربة الشعرية) ككل، وفى الوقت ذاته فإنه يختلف عن (المضمون) فى إتكاء الأخير على المستوى الدلالى؛ بينما يقع الأول على المعنى المباشر، وهذا ما يمكن أن يفهم من سياق حديث (يان موكارفسكى) عندما يتحدث عن الوظيفة الجمالية للغة الشعرية ويقول "فلغة الشعر لا تهدف إلى التوصيل؛ لأنها معنية - أساسا - بإبراز العناصر الجمالية، بحيث يتوارى المضمون. وعلى هذا فكلما كان المضمون أماميا، كما هو الحال فى بعض الأعمال الأدبية قل إمكان الشعر"، وتفطن (ألفت كمال) إلى خاصية جوهرية فى المضمون حينما تستدرك قائلة "وبهذا ينفى موكاروفسكى أية علاقة لمضمون عمل أدبى بالواقع الخارجى عن اللغة داخل العمل نفسه، ويؤكد أن المضمون جزء من الجانب الدلالى للعمل وليس شيئا خارجا عنه"[٢٦٢].

ذلك فى حين أن (المضمون content) يعنى عند (وهبة) "المعانى والخواطر التى يرمز لها بالألفاظ والصيغ الأدبية"[٢٦٣]، وهذا التصور لا يمنع أن يدخل (الموضوع) فى إطاره، ولا يجمع تحته آلية استنتاج المضمون، أو تحديد المستوى الواقع فيه خلف ستائر الألفاظ، وهل هو عالة على المعنى أم على الدلالة؟ وإذا عول على المعنى - كما يقول - فعلام يعول الموضوع إذن؟!

ثمة تصدع واضح فى التصور عند (وهبة)، وإن وقع (المضمون) على الموضوع المنتخب والمعالج من خلال رؤية فنية كونية تمثل فلسفة الشاعر ومدى خبرته الفنية بتفجير الطاقة الدلالية للنص التى لا تفرط فى بروز حدود له يمكن أن يستوى على مشارفها (الموضوع)، وهى قدرة تتفاوت من نص إلى آخر، ومن مبدع إلى آخر، وهذا ما يسمح بالتداخل المشروع بين كل من (الموضوع) و (المضمون) و(التجربة الشعرية)، لتتصل هذه التجربة مرة أخرى بالموضوع من حيث كونه صورة فكرية مجردة تنتمى إلى حدود المعنى المطروح، وهو معنى فى *الأساس بالفكرة التى ترتبط بالمخزون الثقافى، والدافع النفسى فى تمثل التجربة،* كما تتبدى فى المنتج (القصيدة) فى سياق المعنى، فهو يرتبط إذن بأصول (التجربة) الثلاثة. أما المضمون وإن وقع على البنية التحتية فى النص فإن مرده

إلى الدلالة ليتداخل فى تكوين التجربة حينما يجسدها فعــلا حيـا ونتاجـا طبيعيـا لإشارات ذلك المخزون وفعاليتها من خلال الدافع النفسى ليتمثل هو الآخر مراحـل التجربة. وعلى خط مواز بينهما يقع المعنى Meaning حاملا هـو الأخـر آليـة فعاليته عند (أدونيس) فى قوله "المعنى يتكون، ينشأ فى الكلام، فى ممارسة الكتابـة، فى صيغ هذه الكتابة، فى حضورها الشكلى على الورق. فالمعنى لاحق لاسـابق، إنه يبدأ مع النص وبه وفيه"(٢٦٤)، ثم يعرض له (أحمد عبد المعطى حجازى) فيؤكـد على اشتماله الموضوع والمضمون، فهو "كل ما يشارك فى خلق المعنى من نشـاط عقلى وجدانى يسعى لأن يكون مدركا لذاته،قابلا لأن يدركـه الآخـرون"(٢٦٥)، ثـم يعتبره التجربة الحية الشاملة، ولكنها ليست التجربة الشـعرية بـالطبع، لأن هـذه الحيوية مردودة إلى النص (المنتج) والذى هو أحد مكونات التجربة الشعرية - كمـا سيأتى بعد قليل - أما المعنى عند (مجدى وهبة) فهو لا يختلف تصوره كثيرا عـن ذى قبل وإن كان هو الأصل والأكثر تحديدا، فهو "إيماء [الرموز] اللفظية وعلاقاتـها النحوية إلى أشياء موجودة فى العالم الخارجى أو إلى أفكار ووجدانات مشتركة بيـن الناس جميعا"(٢٦٦)، ولأن مدار الأمر على المتلقى أيضا؛ فإننا لوعدنا بالذاكرة إلـى ما قاله (الجرجانى) عن المعنى لوجدناه يحصره فى إطـارين : الأول هـو معنـى الكلام المباشر والثانى هو معنى المعنى المعـول علـى (الكنايـة) و(الاسـتعارة) و(التمثيل)(٢٦٧)، وهو بذلك يحدد مجال فعالية الأول فى اتصاله بمـادة الموضـوع، والثانى فى اتصاله بالبنية التحتية التى تفضى إلى المضمون، وعلـى الرغـم مـن انحصار المعنى الأول فى غير لغة الشعر باعتبارها لغة (لاتعنى ولكن تكون)؛ فـإن اتكاءها على دعامة الفكرة تجلى أمر الموضـوع بـالرغم مـن غيـاب فعالياتـها المباشرة، أما اللغة الثانية والتى عليها ينبنى مدار الخطاب الشعرى؛ فـإن المعنـى الذى يجليها يصبح هو الآخر قاسما مشتركا فـى المضمـون، لذلـك وقـع علـى (المعنى) احتواء (الموضوع)، و(المضمون)، وقد يصل إلى مشارف التجربة الحيـة فى إدراك التجربة/ القصيدة، والتى تجسدت فعلا حيا بين يدى المتلقى.

وإذا رد (المعنى) إلى العينية والقصدية فإن كل ما يعنى هو، وكـل مـالا يعنى هو معنى أيضا، لأن للكينونة فى حد ذاتها معنى، إنه - أى المعنى - إحـدى حالات التواصل التى تنبنى اللغة بتقنياتها التواصلية المختلفة على تحقيق مراميـها، وكلما ارتقى الخطاب ارتقت الوسيلة، وكلما ارتقت الوسيلة ارتقى معـها التواصـل الذهنى بأليات يحدوها التباين قدر استواء المرسل والمستقبل على حدود شـفرتهما،

الأمر الذى يضع المعنى على سبل مستويات مختلفة للتواصل تبدأ من معنى الكلام المباشر - المستوى الأول عند الجرجانى - وتنتهى - إن كان ثمة نهاية لها - عند حدود اللامعنى الظاهرى، وليس ثمة شفرة صحت معياريتها لا معنى لها، لأن هذا (اللامعنى) هو فى حقيقة الأمر معنى مقصود، ولكن عند مستوى ذهنى ونفسى معين يتباين فيه البشر، ولأنه أيضا ربما أن كان ذلك (اللامعنى) هو أحد تحولات (الشفرة) التى قد تكون سياقا فيما بعد، ولعل ذلك ما حدث حينما جاء الناقد إلى الشاعر وقال له لم تقول مالا نفهم فرد عليه الشاعر ولم أنت لا تفهم ما أقول؟!

وحتى المثال الذى استند إليه (عز الدين إسماعيل) فى قصور نظرية (معنى المعنى) عند (الجرجانى) عن احتواء (المعنى الثالث) كما فى عبارة (فكرة خضراء بلا لون)[٢٦٨] يمكن فض اشتباكها بقراءتها (قراءة تفكيكية) وفق توجهات (القارئ المبدع) على أنها فكرة لما تزل غضة، أو بكرا، أو لم تنضج بعد، فليس لها لون أو هوية أو تميز أو شبه، ومن ثم يمكن أن تجرى عليها مجريات المعنى الثانى عند (الجرجانى) على سبيل الكناية أو الاستعارة، كأحد تفسيرات معنى المعنى، وهذا التفسير القرائى لا يمكن وصفه بالصحة لأن هذا الوصف يتضمن وصفه بالخطأ[٢٦٩]، وهذا عرف من الأعراف التفكيكية.

أصبح (المعنى) على حالة من المراوغة إذن، وفق توجهات الفكر النظرى المجرد الذى يحكم نظرية المصطلح النقدى، ولكنه فى كل الأحوال يصبح له نصيب من ذر الغبار فى وجه التصور الذى يجمعه بالموضوع والمضمون والتجربة، فتتماهى حدود التصورات بين المضمون والموضوع عند البعض، ثم المضمون والتجربة عند الآخر، ولولا اعتماد فعالية (الميتالغة) عند (أحمد عبد المعطى حجازى) لتداخل أيضا تصور المعنى فى تصور التجربة.

ولم تكن الترجمة على وفائها بتحديد الصوت الدال أو التصور فى تبيان هذه التداخلات، حتى أن (الموضوع) ظل على حاله من التيه بين Topic, Apocryphal, Subject matter, Theme، فى الوقت الذى يحمله التصور على أبرز تصورات الإشارة اللغوية للصوت الدال فى العربية كاسم مفعول لـ (وضع) مردودا إلى فعالية المرسل فى حين يرد (المضمون) إلى فعالية المستقبل، أما (المعنى) فيشترك بينهما، وأما (التجربة الشعرية) فحال ردها إلى الأصل بعد إبانه مصطلحات حقلها الدلالى أن تأتى اصطلاحا على لسان (محمد غنيمى هلال) باعتبارها "الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التى يصورها الشاعر حين يفكر فى

أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عمق شعوره وإحساسه. وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني . والتجربة الشعرية يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينا في أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس، أو في الفرد، إزاء الأحداث التي تحيط به" [٢٦٩]، ولعل اللجوء إلى الوصف هو ما أودى بالتصور إلى ذلك الاتساع، وأهمل في الوقت ذاته مداخلات مصطلحات الحقل الدلالي، في حين يقول عنها (السعيد الورقي) إنها "تجربة فنية، وإنها تعني بشكل عام بالانفعال الشعري الذي تولده الاستجابة للدوافع المثارة في القصيدة" [٢٧٠]، لينحصر التصور في إحدى مراحلها وحسب، الأمر الذي يستقر عند (مصطفى عمر) على الأساس ذاته في كونها "تجربة شعورية تجسد عواطف الشاعر وانفعالاته كما أنها تعبر عما يمر به من مواقف وأفكار" [٢٧١].

ولما كانت (التجربة الشعرية) مردودة إلى الشعور والتوجه النفسي؛ فإنه من قبيل اعتماد الأصول اللجوء في هذا الصدد إلى (علم النفس) حيث نجده معني بتحديد مراحل الفكر المبدع بأربع، الأولى تشمل الاستعداد والتأهب باستقبال المؤلف للأفكار وخضوعه للتداعيات العابرة، والثانية تعني ببروز فكرة عامة أو حال شعري يتكرر بطريقة لا إرادية، والثالثة تتبلور فيها الفكرة المراوغة، وفي الرابعة تنسج هذه الفكرة وتفصل [٢٧٢]. ومن ثم يمكن أن تعتمد هذه التجربة مراحل ثلاث، الأولى : ما قبل الهزة أو ما قبل الانفعال، والثانية : مرحلة الانفعال وإحداث الهزة، والثالثة : مرحلة الاستجابة بالقصيدة. لتشمل على هذا الأساس منابت القصيدة وماضيها، ومثيرات حاضرها، وانتهاء بميلادها كائنا حيا، ليصبح تصورها منحصرا في :

مجموعة الدوافع التي تدخل في تخليق النص الشعري، ابتداء بالتكوين الثقافي والوجداني لدى الشاعر، ومروا بالهزة الحاضرة، والتي تستدعي هذا التكوين وتشكله في صياغات وتشكيلات فنية جديدة، وتتسع لتحتوي تصورات الموضوع والمضمون والمعنى، من حيث ارتباط أيهم بالمبدع والهزة الأولى التي نخلت منه القصيدة.

على أن يكون التوجه الطبيعي لكشف أغوارها هو الرحلة عبر القصيدة أياما كان التوجه المنهجي.

- التيمة Theme :

هذا ولما تزل القضية متصلة مع مصطلحات الحقل الدلالى التى اعتمدت الترجمة الحرفية دون اعتماد مصطلحات الحقل الدلالى الواقع فيه الصوت الدال والتصور • ولما استقر هذا الحقل على تصورات الموضوع، والمضمون، والمعنى، والتجربة الشعرية، كنتاج طبيعي للطرح النقدى العربى، والذى لا تفلت أصوله أيضا من التداخل مع الثقافات الأجنبية؛ فإننا حينما نقرأ مصطلح Theme – الذى لم يصح فيه تصور (وهبة) عن الموضوع – يجب أن نعى أولا تصوره ثم نبحث له عن صوت دال، وحتى إذا ما وصلنا إلى الحاجة القاهرة فليس ثمة مفر من الاقتراض أو التعريب• وعلى هذا الأساس نواصل مناقشة القضية مع مصطلح Theme، علنا ندرك أبعاد فعالية الترجمة حال إغفال الحقل الدلالى•

والتصور الذى يطرحه (الموضوع) – بناء على ما سبق – يمكن أن ينحصر فى الصورة الفكرية المجردة التى تنتمى إلى حدود المعنى المطروح فى النص، بينما مصطلح Theme كان قد استخدمه (أرسطو) كأحد ستة جوانب للشعر، ويقول (حسن البنا عز الدين) نقلا عن (فراى) إن معناه الفكرة Thought التى هى موضع الاهتمام الأولى للمقالات والقصائد الغنائية[٢٧٣]، فى الوقت الذى يرد أصله (محمد عنانى) إلى الموسيقى[٢٧٤]، أما ترجمته فانحصرت بين الفكرة أو الموضوع عند كليهما؛ إلا أن الأخير يشير إلى تفريق (برنس) الذى يفصل بين الفكرة Theme والموضوع Motif، وهذه إضافة جديدة يضيفها (عنانى) للمصطلحات الأجنبية التى تم ترجمتها بالموضوع، وهى مرة أخرى Subject) matter - topic - Apocryphal - theme - motif) • علما بأن التصور المطروح للموضوع لا يتسق مع أى منها سوى Subject matter كموضوع للبحث أو الكتاب، والتصور فى شكله التجريدى يمكن أن ينسحب إلى النص الإبداعى أيضا، غير أن هذا النشاط التصورى واقع فى منطقة عمل الصيغة الأجنبية كإشارة لغوية، فى الوقت الذى يمكن أن ترقى فيه الصيغة العربية إلى درجة المصطلح، ونحن نعنى فى هذه القضية فى الأساس بالاضطراب الناشئ عن المدخل على ما استقر وشاع، ولم يتم الفصل مثلا فى مصطلح Theme إلا على حساب اضطراب ماهو مستقر كنتيجة طبيعية لتداخل تصورات الحقل الدلالى، حتى أن (المسدى) يحاول أن يجمع خيوط القضية فيطرح مصطلح (الأغراض) وكيف كان فى استخدامه العربى محددا على خلاف التداول الأجنبى الذى شاعه فى كافة الحقول الإبداعية

كخلط يستوجب الفصل بما يؤكد مصداقية نظرية المصطلح النقدى فى عموم فعاليتها، ثم هو يرد إلى (الأغراض) مصطلح (Theme) الذى ينتمى إلى اللفظ اللاتينى "(تايما) ويعنى الشئ الذى نضعه، ومنه تدفق المعنى النقدى الذى يشمل فى نفس الوقت دلالة الغرض الفنى ودلالة المحور الذى يندرج ضمن تصنيفات نقدية متفق عليها"[٢٧٥]، حتى اشتقت منه الفرنسية مصطلح (التايماتيك) كمنهج يباشر النصوص الأدبية بالكشف والتقديم[٢٧٦]، ثم يعرض (المسدى) لمحاولات استخلاص الصوت الدال للمصطلح والتى انحصرت فى (التيمة)، (الموضوعية)، (الغرض)، (المحور)[٢٧٧]، والأخير هو ما تستخدمه (سيزاقاسم) بالإضافة للصيغة المعربة[٢٧٨]، وهذا ما يمكن أن يضاف أيضا إلى (الفكرة) و(الموضوع).
والآن : فلنتأمل ما صاغه (ديفيد كريستال) من تصور عن مصطلح Theme : "هو مصطلح يستخدم فى اللغويات كجزء من تحليل بنية الجمل (وتركيبها الموضوعى): وهو لا يشير إلى مادة موضوع الجملة (معناها فى الحديث اليومى) ولكن إلى الطريقة التى يميز بها المتحدث الأهمية النسبية لمادة موضوعه، وتعرف على أنها المكون الأساسى الأول للجملة"[٢٧٩].

ولعل (كريستال) بذلك يكون قد حسم القضية، ولا أحسب أن هذا التصور يمكن أن يتسق مع أى من تصورات المصطلحات العربية المطروحة كمقابل له، كما أحسب أنه قد وصل إلى حد الشيوع النسبى بصورته الدالة المعربة (تيمة)، الذى يصبح معه البحث – دون جدوى – عن مقابل عربى ضربا من العبث، وإنما نفعل ذلك حفاظا على حدود تصورات باقى مصطلحات الحقل الدلالى، وتجنبا لذلك الاضطراب الصاخب المصاحب لهذه المحاولات اليائسة.

ولربما كان ذلك هو الدافع وراء احتفاظ (سيزا قاسم) بالصيغة المعربة (ثيمات) فى حديثها عن ثيمات شعرية القص[٢٨٠]، وعند (محمد عنانى) بتصورها الصحيح فى الإلحاح طول الوقت على (تيمة) من لاتهتم إلا بالرجال فى طرح (مارجورى) لنصها الإبداعى[٢٨١]، أما (صلاح عبد الصبور) فيحاول استخراج (التيمة) من الأسطورة ليطرحها فى تجربته الخاصة[٢٨٢]، بينما (جابر عصفور) وإن استخدم الصورة المعربة ذاتها إلا أنه يترجمها إلى (عنصر موضوعى) على اعتبارها "فئة دلالية تقع فى نص أو مجموعة من النصوص المتعددة داخل مجال الأدب (مثل تيمة الموت، أو الحب .... إلخ"[٢٨٣]، وهذا التصور يمكن أن ينتمى أيضا لتصور (كريستال)، أما الصوت الدال (عنصر موضوى) فأعتقد أن (جابر)

طرحه من قبيل الإبانة والتوضيح، وليس من قبيل الاصطلاح لأنه لا يحدو تصور (كريستال) عن (التيمة) كتصور جامع مانع.

هى إذن (التيمة Theme) وليست (ثيمة) كما قالت بها (سيزا) ليس من قبيل اختلاف النطق وصحة هذا من ذاك، وإنما من قبيل التقاء هذه الصيغة مع صيغة عربية صحيحة هى (تيمة) من (تيم)، وهى الشاة تذبح فى المجاعة، وهى الشاة تكون لصاحبها فى منزله يحتلبها، وهى من تيم بمعنى تيمه الحب أى استولى عليه[٢٨٤]. وقد يشترك اللفظ العربى بأحد تصورات صوته الدال مع الصوت الدال المعرب للمصطلح بتمثل مدى ما تيم به المتحدث من أهمية نسبية لمادة موضوعه حتى أصبحت (تيمة) وكأنه متيم بها، ثم هى (التيمة) تبقى على إلحاحها فى التجلى فى النص كما تدر الشاة (التيمة) الحليب لصاحبها، وهذه مصادفة لم تبن على آلية إثبات التهمة أو نفيها بالباطل، وإنما تستند إلى ركائز تعبر بالصوت الدال من شاطئ الإنجليزية إلى شاطئ العربية، لتؤكد مشروعية الصيغة - على الأقل - فى صوتها الدال بالقياس على صيغة عربية أخرى وإن اختلفت معها فى تصوراتها الدالة فيبقى لها حق التمتع بمعيارية الاشتقاق والقياس. وهذه حالة استثنائية أخرى، تشابه إلى حد كبير ما حدث مع مصطلح (شفرة Cipher)، ليصادف اعتماد الصيغة المعربة ما يقابلها فى العربية، فتأخذ منها معيارية (الصوت الدال)، ويمكن أن تضيف إليها حينئذ - من غير جور أو تعسف - تصورا جديدا للصوت الدال فى صيغته العربية. وتلك حيوية للغة العربية تحتوى بها أهم قضاياها المعاصرة.

- الموتيفة **Motif** :

استطاعت الأصوات الدالة الموضوع، والمضمون، والمعنى، والتجربة، فى حقلها الدلالى من خلال أطروحات النقد العربى أن تتجاوز حدود الإشارة اللغوية وتصل إلى حد التصور المصطلحى، وشأنها شأن كل المصطلحات، إذا وقع أحدها على اضطراب فذلك ليس معناه إخراجه من دائرة الاصطلاح أو إهمال تصوره وفعاليته ، وحينما تقع الترجمة مستحدثة تصورا جديدا، أو صوتا دالا استقر وشاع بالفعل على تصور آخر؛ فإنه يصبح ضربا من العبث، وإثارة لفتنة الاضطراب المصطلحى التى تفضى بدورها إلى اضطراب الفكر وهز الثوابت وضبابية الرؤية، وفى ذلك قد تنافس المتنافسون حال غياب معيارية الأصول وأسس الاصطلاح وسلطة المعرفة، ورأينا ما حدث مع مصطلح (تيمة Theme)

الذى أغفلت الترجمة تماما حقله الدلالى فى كل من العربيـــة والإنجليزيـــة أيضـــا، وعلى شاكلته يقع أمر مصطلح (Motif)٠

وكان (محمد عنانى) قد رادف بينه وبين مصطلح (Theme) حتـــى أنـــه يحيلنا فى ثبته المرجعى للمصطلحات إليه بعدما ترجمه إلى (الموضـــوع المـــادى) ليصبح تصوره عالة على (تيمة Theme)[٢٨٥]، وكان الله فى عـــون (الموضـــوع) الذى حمل على ظهره مالا حصر له من تصورات، وشبيه بالأمر ذاتـــه مـــا فعلـــه (مجدى وهبة) حينما ترجم المصطلح إلى (الموضوع الدال) غير أنه قد احتكم إلـــى تصور أفاض عليه بالأصوات الدالة – الواقعة فى منطقة التصـــور للمصطلـــح ولا تقع على صوته الدال بما يحسب له كاحتياجات توضيحية – فقال "هو موضـــوع أو حدث قصص أو شخصية أو فكرة أو عبارة تكرر فى أدب ما أو مأثورات شـــعبية معينة"[٢٨٦]٠ وامتدت فعاليات الأصل بعد ذلك لتؤتى أكلها على ما هو عليـــه مـــن هضم عسير، فتتجلى الترجمة بـــ (الموضوع الرئيسى) عند (أحمد عتمـــان)[٢٨٧]، وعلى صيغة الجمع (موتيفات) = (موضوعات) عند (حامد أبو أحمـــد)[٢٨٨]، أمـــا (فردوس البهنساوى) فتحتوى التصور فى الصوت الدال وتترجم (Litmotif) إلـــى الأفكار الإيحائية المتكررة[٢٨٩]٠

وعزفا على الوتر ذاته يترجم (زكـــى بـــدوى) المصطلـــح بـــــ (الفكـــرة الرئيسية) ثم يقول عند تصوره – فى مجال الفن – بأنه "موضوع أو عنصر مرئـــى فى عمل فنى يتكرر عادة فى التصميم حيث يتردد فى أشـــكال أو طبيعيـــة أو فـــى الأسلوب كما توجد الفكرة الرئيسية فى الأعمال الأدبية أو الموسيقية"[٢٩٠]٠ وعلـــى الرغم من استمرارية الإلحاح على الخلط فى الصوت الدال بالموضوع أو الفكـــرة؛ فإن التصور هنـــا يمكـــن أن يضيـــف إلينـــا ســـمة جديـــدة تتكـــئ علـــى كـــون (الموتيف)عنصرا مرئيا، ولعل ذلك ما يجعلنا نتوقف قليلا حتى نحتـــوى التصـــور علنا نصل إلى التمييز بينه وبين تصور مصطلح (تيمة Theme)، فإذا وقع الأخـــير على الطريقة التى تميز الأهمية النسبية لمادة الموضوع عند المتحدث والتى تحكـــم المكون الأساسى للجملة وتنعكس فى الوقت ذاته على فئة دلالية معينـــة، كتجســـيد فعال لهذه الأهمية؛ فإن هذه (التيمة) تصبح عالة على الدلالة وتحمـــل ســـمتا مـــن التكرار المضمونى الثابت للبنية المجردة فى النص، مثل تيمة الحب أو الحـــزن أو الموت، أما (الموتيفة Motif) فهو عالة على (الموضوع)(الأمامى) المحدد – عنـــد بان موكاروفسكى – وهو فى كل الأحوال نمط دلالى متكرر ظاهر الوضع ســـواء

أكان موضوعا أو حدثا قصصيا أو شخصية أو فكرة أو عبارة أو كلمة فى أدب ما أو نص ما. ونمثل لذلك بنص (قراءة) لـ (محمد عفيفى مطر) حين تظهر فيه موتيفة Motif عبارة "سلام هى حتى مشرق النوم سلام" بشكل تكرارى ظاهر الوضع تنويعا على (تيمة Theme)(نورانية التراث وتردى الحاضر) كمضمون دلالى مجرد، بما لا يصطدم أو يختلط بتصور (الأيديولوجيم) سابق الطرح فى هذا النص وهو (المعراج).

ولأن المجرد مطلق فهو أعم وأشمل من المادى الظاهر محدد الأبعاد، لذا وقع عند (حسن البنا) مصطلح (التيمة Theme) على النسيب، و(الموتيفة Motif) على الظعائن؛ اتكاء على أن "الموتيف جزء من موضوع (تيمة) رئيسة"[٢٩١]، وكأن (التيمة) تحمل إيقاعا مركزيا أعم وأشمل من (الموتيفة) التى تصبح نوعا من العزف على هذا الإيقاع يفضى إلى درجة من التميز، ونظرا لأن الموتيفة (النمط التكرارى الظاهر) أو العنصر الواضح المتميز الذى يمكن فصله فى تصميم الصورة أو النحت فى مجال الفنون[٢٩٢] لها أيضا فعاليتها الدلالية فى النص؛ فإن البعض راح يعتبر هذه (الموتيفة) نواة أو محورا فكريا[٢٩٣]، والآخر يترجمها إلى النغمة الدلالية الأساسية عن Letmotif[٢٩٤]، كما هو الحال مع (الموضوع الرئيسى) لمصطلح (تيمة)، ولعل فى ترجمة (عنانى) بـ (الموضوع المادى) قصدا إلى المحدد والظاهر، فى حين يؤكد (جابر عصفور) على التأصيل للمصطلح فى انتمائه إلى (الموسيقى) ليعنى - كما يقول بالتقريب - (اللحن المميز)[٢٩٥]، وهو ما يمكن أن يتفق مع ما يفضى إليه التصور.

ويبدو أن اتكاء (الموتيفة) على الظاهر والمحدد أفضى إلى فعالية (المعنى) الأول - عند الجرجانى - حتى جعل البعض يترجم (Motif) إلى معان[٢٩٦]، ويبدو أيضا أن (كمال أبو ديب) يضيف صوتا دالا جديدا حين يقول "إن تناول أدونيس، مثلا، للقطة (الجرح) واستخدامها فى عدد كبير من قصائده، يحيل هذه اللفظة إلى متخلل جذرى (Motif) فى عمله ...." [٢٩٧]، وهذا الصوت الدال ينبنى على ما لا يوائم طبيعة وضع (الموتيفة Motif) فى مقابل (التيمة Theme)، فى وضعها الظاهر والمحدد، والذى جعل (أبو ديب) يلمح إلحاحها على النص؛ بل كل نصوص المبدع، وهى إن أفضت إلى التخلل الجذرى فيما بعد باعتبار فعالية الدلالة؛ فإن ذلك لا يعطيها الحق فى ذلك المنح الذى ينتمى فى الأساس إلى وضعية مصطلح آخر فى حقلها الدلالى ويعمل فى تصوره هو (تيمة).

ومن التصور ندرك أننا أمام الضرورة القاهرة، فلا مفر إذن من اعتماد الصيغة (المقترضة) (موتيف) وذلك ما فعله (سمير سرحان)(٢٩٨)، غير أننى أقترح أن تكون (موتيفة) - على سبيل التعريب - تأكيدا على اتصالها التصورى بمصطلح (تيمة) سابق الاعتماد، وهى فى صيغتها (المؤنثة) غالبا ما تتصل بوصف (الظاهرة) (المؤنثة) أيضا فترضى حاجة السياق إلى الاتساق، ثم هى خصوصية دلالية فاعلة فى النص تطمح إلى ملمح جمالى فى التشكيل يتسق مع لذة اكتشافها، وذلك ما نتفق فيه مع ما استقر عند كل من (شكرى عياد)(٢٩٩)، و(صلاح فضل) (٣٠٠).

الواضح إذن أن القضية تمثلت إلى حد كبير جوانب الطرح النظرى لنظرية المصطلح النقدى فى مدى تأثير غياب الأصل المعرفى واعتماد الترجمة مع إغفال الحقل الدلالى المنقول إليه الصوت الدال أو التصور، وثبت إلى حد كبير فعالية هذه القضية فى آلية الوضع واعتماد أسس الاصطلاح حتى بات لنا ظاهرا اعتماد مصطلحات الحقل من خلال تجليات فعاليته الكائنة فيما بين أيدينا منها، وارتقت فعاليتها عن الإشارة اللغوية حتى شكلت نسقا تصوريا يحفظ لها معيارية التواطؤ والشيوع. ولما وقعت على الترجمة مسئولية التداول تبينا إلى أى مدى وصل الاضطراب فى التصورات والأصوات الدالة، على أن النظرية فى طرحها للقضايا لاتأبه أن تفارقها إلا وقد استقرت أمثلتها المطروحة على أصواتها الدالة وتصوراتها، وهذا ما يجعل التمثل الموضوعى ينتمى فى الأساس إلى تقنية تناول وفق أسس ومفاهيم معيارية يمكن أن تسرى على باقى المصطلحات الواقعة فى إطار القضية ذاتها.

رابعا : الخلط فيما يستوجب الفصل
الهرمينوطيقا Hermeneutics
بين التفسير والتأويل

تنويعا على تداعياتالقضية السابقة، تأتى هذه القضية على ما هى عليه من خصوصية تبيان الحد الجامع المانع للتصور الذى يختلف اختلافا جوهريا باختلاف الصوت الدال المحتوى على سبيل الترادف فى الإشارة اللغوية، فيقع الخلط طوعا لما وقع عليه فى لغة المنبع، فى الوقت الذى تتمتع فيه اللغة المنقول إليها بتباين فعال فى منطقة التصور لما هو خارج حدود الاشتراك التصورى للمترادفات.

وتتصل هذه القضية أيضا بمدى الاشتباك الواقع بين الصوتين الدالين المتوهم ترادفهما فى التصور على عدة اعتبارات، أهمها مدى التأثير الفعال للتصور المصطلحى فى مجاله التطبيقى وفقا للأساس النظرى الذى تشكل على أساسه التصور، ثم مدى فعالية المصطلح فى اللغة المنقول إليها بكل ما يحمله من موروث ثقافى وتميز دلالى يرتبط إلى حد كبير بآلية التفاعل بين التصور الموروث والتصور الواقع عليه من ثقافة أخرى؛ تحتم فعاليته طبقا لمعاييرها، تلبية لحاجة التواصل العلمى، وتحقيق دائرة الاتصال الفكرى، وفق التغايرات النظرية المطروحة فى الحقل المعرفى للنقد الأدبى، ومالم تقع الترجمة على إشارة لغوية بكر أو تزوجت التصور الأوحد بما يجمع الموروث بالمستحدث على توجه دلالى واحد؛ فإن ثمة خلطا واقعا لا منجى منه إلا بحتمية الفصل بين ما استقر وشاع على توجه دلالى معين فى حدود تصورات الصوت الدال، وما ينبغى إضافته من تصور جديد لا يلتقى إلا مع إشارة لغوية دون أخرى على الرغم من ترادف الإشارتين اللغويتين، وبمعنى آخر، فإن ما يتوهم فيه الترادف بين الإشارتين اللغويتين ليس إلا التقاء على تصورات معينة لكلتيهما ولكن ليس من بينها الالتقاء على التصور الأوحد الذى وقع عليه المصطلح، ليصبح الترادف باطلا فى احتواء الترجمة.

وتتمثل النظرية بذلك تحقيق أطروحة الأصل المعرفى كأصل فعال يطمح إلى تغاير دءوب، ينهض عل لذة الاكتشاف، وتمثل المعارف المتطورة، والمتجلية عن نهضة الفكر البشرى فى نظرية الأدب، وما دامت هذه النظرية على حالها من التغاير؛ فإن ثمة حالة من التوتر المصطلحى سوف تعترى حقله المعرفى المتخصص مالم تقع أيدينا على مفجرات القضايا. ولما كانت الترجمة هى بوابة

الانفتاح على ثقافات العالم قديمها وحديثها؛ فإن أى جرح فيها يستوجب التطهير أولا بأول حالة افتقادها مناعة المقاومة، ولا شك أن حرفيتها وإنكار تقنيات الحقل الممرنى فى كل من اللغتين - المنقول منها والمنقول إليها - هو ما سوف يؤدى إلى تقيح جراح النقد الأدبى وإصابة خلاياه الرئيسة بالدمار.

وإذا ما انصبت قضايا الترجمة على المنبع فى القضايا الأولى، وبعض الثانية، وبعض بعض فى الثالثة؛ فإنها تنصرف تماما فى هذه القضية إلى اللغة المنقول إليها..

تواصلا مع اعتماد آلية الوضع وتحقيق أسس الاصطلاح، فقط، لأن الخلط ناشئ عن إهمال دلالة المقابل المصطلحى ليس من قبيل تحديد التصور بقدر ما هو تجنبا للمغالطة الناشئة عن الترادف كخصوصية ثقافة ولغة مقابل. أما إذا نشطت آلية بعض فعاليات هذه القضية فى اللغة المنبع فسوف تحال فى هذه الحالة إلى قضية (الاضطراب المصطلحى فى المنبع)، لتصبح خصوصية هذه القضية هى احتواء الحقل الدلالى المتخصص ككل لإماطة الغموض والاضطراب عن تصوراته المصطلحية على الجملة.

ونمثل لهذه القضية بمصطلح (Hermeneutics) ووقوع الترجمة على تشابه مصطلحى (التفسيرية) و(التأويلية) كمترادفين ينتقلان من الإشارة اللغوية إلى المجال المصطلحى دون مراعاة لنواميس الانتقال وشرائع الحدود.

- **التأويلية Hermeneutics :**

يتمتع هذا الصوت الدال فى الإنجليزية كإشارة لغوية بمعنى التفسير أو التعليل أو الشرح[٣٠١]، ويردنا (محمد عنانى) إلى أصل الاشتقاق فى اللغة اليونانية من كلمة (Hermeneuein) وهى فعل بمعنى يفسر، أما استعمالاته فى اللغة الأصل فتدور حول مترادفات التعبير To express، والشرح To explain، والترجمة To translat، أما أول كتاب وقع فيه المصطلح فكان (محاورات أفلاطون)، ثم بعد ذلك عند زينوفون Xenophon وأرسطو Aristotle، ويقول (عنانى) "إن الكلمة وثيقة الصلة بأحد أرباب اليونان وهو هيرميس Hermes الذى نعرفه فى الآداب الأوربية باسم رسول الآلهة، لكنه كان كما يقول المختصون إله "الهوامش" و "الحواشى"، وهى الكلمات الحديثة لما كان يقع على تخوم أى منطقة، أو أى نص أو كتاب، وله مهام كثيرة مثل إرشاد الموتى إلى العالم السفلى، وهو رب الرقاد والتحول، وابتسام

الحظ والثراء المفاجئ ..... والكلمة وثيقة الصلة بكلمة Hermetic التي تعني السحر أو الغموض أو ما يستعصى على الإفهام أو الخبئ الدفين، المشتقة من (هيرميس)، ويقال إنها مشتقة من الترجمة اليونانية لاسم الإله المصرى تحوت Thoth – وهو Hermes trismegistus وهو المؤلف الأسطورى لنصوص الأسرار والسحر ولا علاقة لها بشبيهتها Hermit (الناسك) المشتقة من eremites اليونانية التى تعنى (الصحراوى) أو المقيم فى الصحراء"[٣٠٢].

والواقع أن رد أصل الكلمة إلى (تحوت Thoth) الإله المصرى القديم، أو إله القمر المتخذ هيئة طائر (أبى قردان)، وكان المركز الرئيسى لعبادته مدينة (هرموبوليس)؛ يصبح وثيق الصلة بالإله الذى "سيطر على كل ما يتعلق بالثقافة الذهنية، مثل : اختراع الكتابة، وفصل اللغات"[٣٠٣]، وفضلا عن ذلك كانت له امتيازات أخرى تقترب إلى حد كبير من تصورات الإشارة اللغوية للكلمة فى اليونانية، "فقد جعلته براعته فى الهيروغليفية والألفاظ الإلهية ساحرا مريعا يستطيع تحويل أى شئ يريد إلى أية صورة يشاؤها وذلك لمعرفته بقوة الكلام الخلاقة"[٣٠٤]، إنه إله الكلمة الإلهية، والكاتب الأعظم وحامى السحرة الذى يعرف جميع النصوص اللازمة لشفاء المرضى. وعلى الرغم من ذلك فيبدو أن اللفظ اليونانى هو الذى ألقى عليه بظلال دلالته وليس العكس كما يرى – بتحفظ – (عنان)، فقد شبه الإغريق (تحوت) بهرميس – كلقب أو اسم شهرة كما نقول الآن – وتمتع أيضا باسم Trismegistos (أى العظيم ثلاث مرات) بنجاح مدهش فى الأدب (الهيرميسى)، ومع ذلك فإن الأفكار التى عبرت عنها الرسالات فى منطقة البحر المتوسط مشتقة من مذهب التوفيق السكندرى وليس من اللاهوت المصرى القديم الذى أطلق عليه (تحوت) اسمه وحسب[٣٠٥]. وذلك ما يدلنا على إمكانية عمل ذلك التصور فى أحد تصورات الصوت الدال اليونانى Hermeneuein، أما (جابر عصفور) وإديث كريزويل، فيردان الصوت الدال إلى الإله (هرمس) الرسول المقدس للآلهة اليونانية، والذى كشف اللغة والكتابة وزود بها البشر[٣٠٦].

هذا هو أصل الكلمة كإشارة لغوية، أو كمصطلح عند (أفلاطون) و (أرسطو) فما الذى أقض مضجعها وقفزبها فى ذاكرة الفكر المعاصر؟ وهل فى صحوتها من غفوتها اتكاء على فعاليات تصوراتها الأصولية؟

أم أن هناك توجها فكريا نظريا كمدلول فى رحلة بحثه عن صوت دال وقع على الكلمة؟ وبمعنى آخر، هل المطروح للجدل والمناقشة هو كلمة

(Hermeneuein) اليونانية، أم كلمة (Hermenutics) الإنجليزية، أم مصطلح (Hermeneutics)؟!

إننا حتى الآن لم نبرح الأصل ومنطقة عمل تصورات الكلمة كإشارة لغوية فى المنبع، أما (جابر عصفور) فيقول بفعالية عمل المصطلح برده إلى أصله اليونانى على اعتباره "مصطلحا يونانيا الأصل يشير إلى عملية التفسير وقد ارتبط المصطلح بعلم تفسير النصوص الدينية وتأويلها، فى نشأته"[٣٠٧]، وهذا هو التصور المصطلحى القديم الذى يتفق عليه (عنانى) أو على الأقل يتقارب فيه تصوره مع تصور (جابر) حين يقول "أما موقع التفسيرية من النقد القديم وما كان يسمى بفقه اللغة (الدينى) فهو بمثابة القلب النابض؛ إذ كان القدماء يفرقون بين الدراسة النصية Textual study التى تشبه ما نسميه اليوم بـ (التحقيق والنشر) وبين التفسير الذى يقع عليه عبء تفهم النص إو إفهامه للجمهور ..... أما النقد الأدبى عند القدماء فهو مرحلة تالية للتفسير، وكانت غالبا تتضمن إصدار الحكم على النص ... وقد استمرت عبر العصور محاولات استخدام التفسير [التأويل] لتأويل الكتب المقدسة"[٣٠٨]، وعلى هذا الأساس يمكن أن يتجرد تصور المصطلح عن الإشارة اللغوية ليرقى إلى التصور الأوحد والمحدد لتحقيق (التفسير) الذى يأتى كترجمة تصح إلى حد كبير فى احتواء التصور عن الصوت الدال Hermeneutics. أما أن يقفز المصطلح فى ذاكرة الفكر المعاصر لتصور آخر وفق التوجهات النظرية الحديثة، فإن ثمة مغالطة واقعة من التقاء التصورين على الصوت الدال العربى (تفسيرية).

ويشير (جابر عصفور) إلى أن المصطلح قد اتسع مدلوله مع فلسفة علم الظواهر (الظواهرية Phenomenology) وأصبح – الآن – مجالا معرفيا يصل بين علوم متعددة، تتلاقى فيما بينها حول مشكلات [التفسير]، من منظور العلاقات التأويلية التى تصل بين النص المفسر والمفسر، والأنظمة التى تقوم عليها عملية التفسير أو التاويل[٣٠٩]. وعلى الرغم من إدراك (جابر عصفور) للفارق الجوهرى لتوجه التصور المصطلحى بين الفكر القديم والفكر الحديث، وعلى الرغم من إدراكه أيضا لاتكاء التصور الحديث على (فلسفة الظواهر) التى تعنى فى الأساس بالتجربة الإدراكية للحواس، والتى تأتى فعاليتها من جانب فردى واحد هو القارئ، وأن (عملية التفسير) تعتمد الجانب التوضيحى بين مفسر ومفسر إليه، فإنه يصبح من الغبن العطف على سبيل الترادف بين (التفسير) و(التأويل) إذا ما أمكن

انصراف الأول إلى التصور القديم، والثانى إلى التصور الحديث، وهذه غاية لم تتسرب من بين أيدينا بعد.

ويطرح (سامح فكرى) فى ترجمته لمقال (سوزان بينيت) فكرة أن أول من استخدم هذا المصطلح - يقصد فى التوجه الحديث - الفيلسوف الألمانى (فيلهلم ديلتاى Dilthey) (١٨٣٣ - ١٩١١) "وذلك ضمن محاولاته - التى سبقتها محاولات (شلير ماخر) - لاستحداث علم لفهم وتأويل النصوص (الهرمينوطيقا)؛ ويعنى هذا المصطلح - كما طرحه دلتاى - أن فهم النص ينطوى على علاقة جدلية دينامية بين النص فى مجمله Totality وفى أجزائه. إلا أن هذا المصطلح اكتسب حديثا على يد بول ريكور معنى جديدا إذ قصد به "ريكور" Ricoeur العلاقة الجدلية بين (المماسفة) - [من المسافة] Distanicition القائمة بين النص وقارئه، باعتبار أن النص هو نتاج لحظة تاريخية وسياق اجتماعى مغاير لتاريخية Historicity القارئ من جهة، وبين (الملاءمة Appropriation) أو التخصيص الذى يسبغه القارئ على النص فى إطار قراءته وفهمه الخاص له"[٣١٠]، ولعل ما يطرحه (ريكور) هو ما يقع كأساس من أسس (البنيوية) التى حلت محل (الوجودية) كما تقول (إديث كريزويل) وتؤكد الحقيقة ذاتها عند (ريكور) "الذى حاول أن يقصر تعريف الهرمينوطيقا على تفسير اللغة الرمزية فى بادئ الأمر ولكنه حاول بعد ذلك أن يربط الهرمينوطيقا بالنصوص المكتوبة، مركزا على مشكلة اللغة نفسها، بعد أن كان يقصر نظره على أبنية الإرادة أو رمزية الأسطورة وحسب"[٣١١].

وهذا ما حدا بالتصور ليتحول من (الظواهرية) إلى (البنيوية) - دونما تحديد ملامحها أو الوقوف بين قواعدها بل إننا نجد فعالية التصور الحديث قائمة على أصولها فى (الظواهرية) واستمرت مع (البنيوية) كمنهج قرائى مواز لـ (العلاماتية)، حتى أن (سيزا) تفرق بين هذه الموازاة فى أن (العلاماتية) تسعى إلى تعريف العلامات التى يبدعها البشر وتصنيفها وتحليلها، أما (الهرمينوطيقا) فتسعى إلى كشف الطرق التى تمكن من فهم النصوص، "ومن الوهلة الأولى يمكن أن نتبين أن السميوطيقا أعم، لأنها تتعامل مع جميع أنواع العلامات، أما الهيرمينوطيقا فإنها ألصق بالنظام الفردى. ولكن فى الأساس نجد أن العلمين هما فى الواقع تطوير لعملية القراءة، وتقنين لها، وطرح لجميع المشاكل المتعلقة بها"[٣١٢].

نفهم الآن أن المصطلح فى تطوره الحديث منهج قرائى يعتمد تجربة الذات والحواس فى (الظواهرية)، وينصب على اللغة والتراكيب فى (البنيوية)، ثم يصير توجها فرديا فى قراءة النصوص المبتدعة فى إطار اللغة الطبيعية، وفق منحى (العلاماتية)، ولنا أن نستنتج أن هذا التصور هو ما سوف يستقر عند (القراءة التفكيكية) على أصولها ومنهجها الذى يطيح بالمعنى السلطوى ويبحث فى الكينونة بتحقيق ذات القارئ أو ميلاد (القارئ المبدع) الذى لا تستقر قراءته عند حدود معينة، أو تتفق مع قراءة أخرى، ليصبح القول بترجمة المصطلح إلى (التفسيرية) - التى تهتم بالمعنى السلطوى لدى المبدع وتنهض على العلاقة الجدلية بين المفسر، والمفسر، والمفسر له - ضربا من الرجم بالمغالطة.

وعلى الرغم من أن (محمد عنانى) من القائلين بترجمة المصطلح إلى (التفسيرية)؛ فهو الذى يؤكد هذه الحقيقة فى توجه التصور حين يقول "ولن نستطيع أن نتفهم الخطوة التالية فى تطور البنيوية إلى ما بعد البنيوية والتفكيكية إلا على ضوء ما يسمى بالتفسيرية أو الهرمانيوطيقا Hermeneutics"[٣١٣].

يتسق التصور إذن إلى حد كبير بين المصطلح فى الأصل اليونانى والترجمة إلى (التفسيرية)، فى حين أنه فى تصوره الحديث فى الإنجليزية يتسق مع الترجمة إلى (التأويلية) حال وقوع الصوتين الدالين العربيين على اختلاف للنشاط الدلالى، وهذا أيضا مرجأ فيه القول قليلا، إلا أن ثمة أساسا جوهريا فى التصور يحتم ضرورة الفصل فى تصور المصطلح حين الترجمة تفاديا للخلط الواقع للتصور فى لغة المنبع. وهذا اعتبار أول، أما الاعتبار الثانى؛ فإن مرده إلى قضية الترجمة ذاتها التى تعتمد تصورا مصطلحيا للتفسير، وهو على الرغم من اتساقه بعض الشئ مع التصور المصطلحى القديم للهرمينوطيقا إلا أنه يقع على صوت دال آخر فى الإنجليزية هو Explenation، وهو ما قال به (زكى بدوى) ووقع عنده تصوره على "زيادة التوضيح وإزالة اللبس. ويتخذ التفسير فى التاريخ جملة صور، كصورة الرواية، والأنماط، والترتيب العلمى للأحداث"[٣١٤]، والأغرب أن مصطلح (التأويل) المزمع إفراده لاحتواء التصور العربى للمصطلح (هرمينوطيقا) بتصوره الحديث، يضعه (مجدى وهبة) مقابلا لمصطلح Interpretation الذى اعتبره (عنانى) أحد توجهات المعنى للإشارة اللغوية hermeneuein - فى اليونانية والتى تعنى الترجمة Interpret، والذى أصبح الآن

مقصورا على الترجمة الفورية[٣١٥]، ثم ترجمة (عز الدين إسماعيل) بعد ذلك إلى (التفسير) كما سيأتي بعد.

واستبيانا لتفادى الخلط الناشئ عن استخدام مصطلح (التفسير) فى الترجمة لمصطلحات عدة، نجده حتى الآن مستخدما فى ترجمة Explenation, Hermeneutics، ثم يضيف إليه (وهبة) Exegesis كترجمة ثالثة للصوت الدال نفسه (التفسير)، ليقع بذلك على احتواء ثلاثة مصطلحات أجنبية، ثم يقول (وهبة) فى تصوره للصوت الدال الأخير "١- عند قدماء الرومان : تأويل الأحلام، وأقوال الهاتف الإلهى، والطيرة والألغاز، ٢- شرح النص وتأويله تأويلا تحليليا، ويطلق خاصة على تفسير نصوص الكتاب المقدس"[٣١٦]، وواضح إلى حد كبير مدى عناية التصور بما وقع عليه الصوت الدال Hermeneutics عند اليونان فى تصوره القديم. غير أن (وهبة) لم يدعنا نرحل قبل أن نعثر على ضالتنا التائهة لديه، فيعود ليطرح مصطلح Hermeneutics ويترجمه إلى علم التأويل، ويعتبره "١- دراسة المبادئ المنهجية فى تأويل النصوص وخاصة الدينية منها، ٢- تأويل نص ما (وخاصة الدينى منه) وحل رموزه، وكشف مغزاه، ٣- وفى علم اللغويات الحديث : نظرية تأويل رموز لغة ما بوصفها ترمز إلى عناصر ثقافية معينة"[٣١٧]، وواضح هنا ايضا مدى تأثر المصطلح بالتصور القديم، ثم وقوعه على الضبابية فى التصور الحديث.

وفى كل الأحوال فإن ما وقع عليه كل من (وهبة)، و(زكى بدوى) أو دى بنا إلى خلط غير معهود فى تناول الفكر المصطلحى الذى يقع جوهره على الإفصاح والإبانة والحصر والتحديد لكل من الصوت الدال والتصور، ولاشك أن هذا الخلط بين الأصوات الدالة الإنجليزية Hermeneutics, Exegesis, Explenation، والعربية التفسير، والتأويل، ثم بين تصوراتها بما يبتعد إلى حد كبير عما سبق تبيانه وتحديده؛ يجعل من الغبن بأى حال من الأحوال الخنوع إليها واعتماد أصواتها الدالة وتصوراتها. وذلك هو الاعتبار الثانى لضرورة وحتمية الفصل بين تصورى (التفسير) و(التأويل).

وفى تقديرى، أن ما وقع من خلط بين (التفسير) و(التأويل) فيما سبق، وكذلك ما هو كائن عند (أنطوان طعمة) فى ترجمة المصطلح بالتفسير والتأويل فى الآن ذاته[٣١٨]، هى القناعة المصطلقة بما استقر عند علماء اللغة بمرادفة أحدهما للآخر، ولكن إذا فهمنا المرادفة على أنها مشاركة فى أحد تصورات الصوتين

الدالين فى الإشارة اللغوية، فمعنى ذلك أن باقى تصوراتهما قد تقع على الاختلاف، ومن ثم يمكن لأحد هذين الصوتين الدالين حين نشاطه فى المجال المصطلحى أن يرتقى إليه بتصور لم يطابق فيه الثانى، وكذلك ما يمكن أن يحدث للثانى فيختلف عن الأول، ومن ثم كانت أهمية الترجمة فى توجهاتها المعرفية والسياقية دون الحرفية لتحقيق هوية المصطلح وتحديد الصوت الدال بدرجة لا تقل أهمية عن تحديد التصور. ومن أجل ذلك كانت لنا هذه الوقفة مع ما تقوله اللغة، وموقف القرآن كنص دينى من كل من (التفسير) و(التأويل) عسانا نحقق الاعتبار الثالث فى ضرورة الفصل، وهو المعنى به خصوصية الثقافة الأصولية فى اللغة المنقول إليها واعتبارات التخصص الدلالى. ونود أن نؤكد أنه أيا ما كان التوجه فهو بحث فى الإشارة اللغوية التى قد تتضارب دلالتها أو تتسق مع التصور المصطلحى فى اللغة المنقول إليها، وهذه معيارية يمكن أن تضاف إلى خصوصية هذه اللغة.

والسؤال المطروح الآن، هل بالفعل تقول العربية بالتأويل كمرادف للتفسير؟ وإذا ما كان الجواب بالإيجاب فهل يمكن أن نقول تأويل القرآن بدلا من تفسير القرآن؟ ثم هل كان للقرآن موقف من ذلك؟ إن ظاهر القول فى (التأويل) كلفظ يأتى فى مواضع عدة فى القرآن الكريم فيما يخص إماطة الغموض عن القول أو الرؤيا بفك (رمزيتها) إلى دلائل محددة من قبل من لديه خصوصية العلم بذلك، كما وقع فى سورة (يوسف) الآيات (٦،٢١،٣٦،٣٧،٤٤،٤٥،١٠٠،١٠١)، كما يقع اللفظ على حسن التفقه فى القول والعمل على اعتبار ذلك حدود منتهى الفعل كما فى سورة (النساء) (٥٩)، ثم يقع لفظ (تأويله) فى باقى الآيات التى وردت بها مادة الكلمة[٣١٩] على حدود منتهى الفعل أو القول، وذلك ما يمكن أن نتوقف عنده مع (القرطبى) إزاء قوله تعالى "فيبتغون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله"[٣٢٠]، لنتكئ على ما قاله (أبو العباس) من أن متبعى المتشابه لا يخلو أن يتبعوه ويجمعوه طلبا للتشكيك فى القرآن، وإضلال العوام ..... أو طلبا لاعتقاد ظواهر التشابه، كما فعلته ظواهر المجسمة الذين جمعوا ما فى الكتاب والسنة مما ظاهره الجسمية حتى اعتقدوا أن البارئ تعالى جسم مجسم" ..... أو يتبعوه على جهة إبداء تأويلاتها وإيضاح معانيها"[٣٢١]، وكأن اللفظ مرتبط بالتحديد الانطباعى الذاتى عن الشئ وفق عقيدة ما. اما (أبو إسحاق الزجاج) فيقول فى معنى "ابتغاء تأويله" "إنهم طلبوا تأويل بعثهم وإحيائهم، فأعلم الله جل وعز أن تأويل ذلك ووقته لا يعلمه إلا الله"[٣٢٢]، ليصبح التأويل هو القول الذى يحده نهاية المعنى.

ويمكن حصر تصورات اللفظ بذلك فى إماطة الغموض عن القول بتحديد المعنى بدلائل معينة أو مقصودة، وحسن التفقه والإدراك فى القول والعمل، والتحديد الانطباعى الذاتى المردود إلىعقيدة ما، ثم تحديد منتهى المعنى، وذلك على الرغم مما يقوله (القرطبى) من أن "التأويل يكون بمعنى التفسير" ثم يعود مرة أخرى ليفصل بينهما فيكون التأويل "بمعنى ما يؤول الأمر إليه. واشتقاقه من آل الأمر إلى كذا يؤول إليه، أى صار"(٣٢٣)، ويواصل (القرطبى) حديثه فيقول "وقد حده بعض الفقهاء فقالوا : هو إبداء احتمال فى اللفظ مقصود بدليل خارج عنه. فالتفسير بيان اللفظ - [أى حصر المرادفات] - والتأويل بيان المعنى"(٣٢٤)، أو ما وراء اللفظ، أو المعنى الثانى عند (الجرجانى). ولاشك أن كل هذه مجرد تصورات تعمل فى مجال التصور للإشارة اللغوية، ولكن يمكن أن يتضح من خلالها أن ثمة تصورات لكلمة (التأويل) يمكن أن تلتقى على تصور أوحد يتسق إلى حد كبير مع التصور الحديث المطروح لمصطلح Hermeneutics، وذلك على خلاف (التفسير) الذى يتوقف - حتى الآن - عند حدود التوضيح باستخدام البدائل اللفظية والتوضيح لمستوى المعنى الأول أو الظاهر.

وممن قالوا بالتفسير بمعنى التأويل (ابن الأعرابى) غير أنه عاد وخص التفسير بكشف المراد عن اللفظ المشكل، أما التأويل فقال فيه أنه رد أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر(٣٢٥)، ويوافق (ابن الأعرابى) أيضا (أبو العباس أحمد بن يحيى) فى الجمع بين التفسير والتأويل كمترادفين غير أنه يضيف إليهما المعنى أيضا(٣٢٦)، أما (ابن الأثير) فيقول بأن التأويل "نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلى إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ"(٣٢٧)، وهذا ما جعل (ابن منظور) يقول فى قوله تعالى "ولما يأتهم تأويله" أى لم يكن معهم علم تأويله، وهذا دليل على أن علم التأويل ينبغى أن ينظر فيه(٣٢٨)، وهذا بالتأكيد لابد وأن يختلف عن (علم التفسير) الذى كان قد استقر تصوره عند علماء المسلمين.

ويتضح من الاستقصاء اللغوى أن الترادف قد يقع بين التفسير والتأويل من قبيل اشتراكهما فى أحد تصورات المعنى للإشارة اللغوية والواقع على إماطة الغموض عن اللفظ، غير أن ثمة تصورات أخرى يختلفان فيها ترتبط بتقنية الإماطة واحتمالات الحدود التى ينتهى عندها المعنى، وهذا ما جعل التصور يستقر عند (الجرجانى) على مشارف مصطلح التأويل فى كينونته كرؤية بيانية فى تصرف القراءة عندما قال "وليس ههنا عبارة أخص بهذا البيان من "التأويل"، لأن

حقيقة قولنا "تأولت الشئ" أنك تطلبت ما يؤول إليه من الحقيقة، أو الموضـــع الـــذى يؤول إليه من العقل، لأن (أولت وتأولت) فعلت وتفعلت من "آل الآمـــر إلـــى كـــذا يؤول"، إذا انتهى إليه، و(المآل) المرجع"[٣٢٩] وكأن (الجرجانى) يحد حدود التصـــور المصطلحى بما اصطفاه من الإشارة اللغوية، لنجد (التأويل) فيما بعـــد يفلـــت مـــن معاجم اللغة إلى مصطلحات الفنون بناء على ماسبق طرحه باعتباره لغة الرجـــوع وكمرادف للتفسير عند الأصولين، كما يقول (التهانوى)، ثم يقع عنده الظن بـــالمراد، أما التفسير فهو القطع به،" فاللفظ المجمل إذا لحقه البيان بدليل ظنى كخبر الواحـــد يسمى مؤول، وإذا لحقه البيان بدليل قطعى يسمى مفسرا، وقيل هـــو أخـــص مـــن التفسير"[٣٣٠]، وهكذا يحسم (التهانوى) القضية - عـــودا علـــى بـــدء - للتصـــور المصطلحى لكل من (التأويل) و(التفسير)، فى الفصـــل بينـــهما، ولنشـــتم رائحـــة التصور على استواء عوده فى مصطلح Hermeneutics فى منحـــاه القديـــم عنـــد حدود (التفسير)، وفى منحاه الجديد على احتواء (التأويل)٠ والملاحظـــة الجديـــرة بالتوقف والحرية بالإضاءة هى وقوع هذا التصور على جلائه فـــى أحـــد معـــاجم المصطلحات العربية، وهو أحد الركائز الأساسية التى يجب أن يتكئ عليها الأصـــل المعرفى فى احتواء عملية الترجمة٠

فلا ضير إذن أن يطلب (أدوار الخراط) (التأويل) فى التذوق مـــادام مبنيـــا على الدليل الظنى[٣٣١]، ولا ضير أيضا من وقوع المعنى الصحيح والوحيـــد فـــى الشعر فى دائرة الاحتمالات كما تتطلب لغة الشعر بتعددية المعنـــى فـــى إشـــكالية (صلاح فضل) حول (التأويل) [٣٣٢]، ولتصدق فى الوقت ذاته ترجمتـــه للمصطلـــح بالتأويل، وهو ما فعله أيضا (عبد الغفار مكاوى) حينما رد التصور إلـــى الفعاليـــة الظنية فى "التفهم لروح النص وقراءة ما بين سطوره أو ما تحتها، وإبراز مكنونـــه الذى أغفله المؤلف، أو اضطر إلى إغفاله أو كتمه أو الســـكوت عليـــه"[٣٣٣]، ثـــم تتدرج حدود التصور والحصر وفض الاشتباك عند (حسن حنفى) ليتفـــق مـــع مـــا سبق أن أكدنا عليه فيقول "قراءة النص بمعنى فهمه تتضمن تفسيره وتأويله٠ الفـــهم مباشر بغير ما حاجة إلى تفسير أو تأويل٠ فإذا استعصى الفـــهم البدهـــى المباشـــر نشأت الحاجة إلى التفسير أى إلى فهم من الدرجة الثانية اعتمادا على منطق اللغـــة أو توجه النص (السياق) أو ضرورة الموقف أو روح العصر٠ فإذا مـــا اصطـــدم التفسير بمنطق اللغة، وقى توجيه النص، وفرضت ضرورة الموقف نفسها، وعمـــت روح العصر ظهرت الحاجة إلى التأويل باعتباره إخراجا للفظ من معناه "الحقيقـــى

إلى معنى "مجازى" لشبهة أو قرينة. أما الشرح فإنه يتضمن كل ذلك : الفهم والتفسير والتأويل. الشرح هو العلاقة بين القراءة والنص، بين الذات والموضوع باعتبارها موقفا معرفيا شاملا"[٣٣٤].

ولم تكن الفطنة لاستبيان أمر المصطلح فى الفصل واصطفاء (التأويل) كصوت دال تحدوه الخصوصية الدلالية فى ثقافتنا العربية، ثم تمتعه بحد التصور المصطلحى النابع من وردنا الأصولى، ثم قوله الفصل فى تجنب الخلط بين الأصوات الدالة فى غير العربية، والتى وقعت كلها على (التفسير)، ثم مراعاة التوجه الدلالى إزاء الدلالة القرآنية، حفاظا على توجهاتنا القومية ، واستنادا إلى آلية الوضع وأسس الاصطلاح، نقول إنه لم تكن هذه الفطنة واقعة على من قالوا بترجمة المصطلح الأجنبى Hermeneutics إلى (التأويلية)، وحسب، ولا على (حسن حنفى) فى حصره الواعى والمنطقى لحدود التصورات المصطلحية أيضا، بل هى تمتد كذلك لما قال به كل من (المسدى)، (عز الدين إسماعيل)، وذلك حينما التفت الأول إلى أن "المقارنة التى صيغت على مستوى المصطلحات العربية والتى ظلت تتوازى مع آلية النقل المحض فتتمثل فى محاولة توظيف كلمة (التأويل) وشحنها بهذه الشحنة الجديدة ... والذى قعد بهذا اللفظ العربى أن يقوم بديلا اصطلاحيا دقيقا أمران اثنان أولهما ملاءمته المطلقة لكى يكون خير كلمة تؤدى بها مادة لغوية أخرى فى اللغة الأجنبية وهذه المادة تأتى ضمن الحقل الدلالى الواسع لسلسلة من المفاهيم كالشرح والتفسير. وثانيهما أن ابتعاث هذه المصطلح من مخزوننا اللغوى عبر عملية الإحياء التراثى تجعله موسوما بما كان يرافق اللفظ من إيحاءات معنوية ولاسيما عندما شحنت الكلمة بشحنة التهجين على اعتبار أن "ابتغاء تأويل النص" مبعثه اللجاج والمعاندة مع مكابرة تدفع إلى البحث عما قد يتخذ منفذا للطعن فى النص، وهكذا أصبح للتأويل فى الاستعمال العربى مايدل على أنه قفز على عتبة الفهم السليم واختراق لسنن الإدراك التلقائى"[٣٣٥]. ولنا الآن أن نتحفظ من خلال إجرائية الاستبيان على مقولة (الإدراك التلقائى) حال وقوعنا على حدود التصور أوعلى الأقل على سمته الجوهرى فى ذاكرة علمائنا الأولين نحو تقنية فعالية (الصوت الدال) تقنية مصطلحية تتجاوز حدود (الإشارة اللغوية) عند بعض علماء اللغة وعند كل من (عبد القاهر الجرجانى) و(التهانوى).

أما (عز الدين إسماعيل) فإن الأمر يستوى لديه على عوده فى القول الفصل فى مواجهة المشكل بفاعلية مصطلح (التفسير) Interpretation كبديل عن مصطلح (الشرح)، بيناصار (التأويل) ترجمة لمصطلح Hermeneutics، وإن ظل على حاله من الاضطراب؛ فإنه يستقر لديه على هذا الأساس مؤكدا حدود

الفصل بينهما والتى تلتقى مع واحد من أسانيد الفصل الأصولية – التى سبقت الإشارة إليها – وتتمثل فى مقولة (ابن الأثير) "إن التأويل خاص والتفسير عام؛ فكل تفسير تأويل، وليس كل تأويل تفسيرا"(٣٣٦)، هى (التأويلية) إذن، واستوجب الأمر الفصل لاعتبارات الضبابية الواقعة بين التصورات والأصوات الدالة فى كل من اللغتين القائمة على أمريهما الترجمة، تمثلا فى اضطراب المنبع، ثم خصوصية فاعلية الأصل فى الثقافة العربية بين التصور المقابل للترجمة والصوت الدال الواقع على تخوم التخصص الدلالى فى قراءة النص القرآنى، وما أحدثه ذلك من استبيان لضرورة تحقيق الفصل بين متشابهى ذلك الصوت الدال، تحقيقا لأسس الاصطلاح، وتوخيا لتجنب مزالق آلية الوضع الناجمة عن الترجمة فى آليتها الحرفية دون النفاذ والإيغال فى مغاور الحقل المعرفى المتخصص وما يتصل به من معارف تتجاوز حدوده ولاتتجاوز نواميسه وشرائعه التى استقرت هويتها على مداخلات الأصل المعرفى ومدى تمثله وتجليه فى تحقيق منحى نظرية المصطلح النقدى.

وتلك هى قضايا الترجمة حسبما تصورت النظريةوافضى التصنيف التطبيقى، وهى فى ذلك قد لا تنجو من احتمالات القصور أو التداخل، بينما يشفع لها مدى تمثل واقعية التوجهات ومصداقية النهج فى عنايتها بالفعالية النسبية المؤثرة فى القضايا، وهذا فى حد ذاته أمر تقديرى قد نتباين فى التواطؤ عليه؛ إلا أن الأمر الذى لاراد له ولا خلاف عليه هو أن الترجمة عنصر فعال فى حل قضايا المصطلح؛ بينما يقع ذلك الفصل الصورى للنظرية على مدى الأهمية النسبية لمثيرات القضايا ومدى اتصالها بأصول مصطلح المصطلح من ناحية وأصول النظرية التى تحكم الحقل المعرفى المتخصص من ناحية أخرى.

١- محمد عنانى، ترجمة المصطلحات الأدبية، مجلة كلية الآداب - جامعة القـاهرة، م٥٦ ع١ يناير سنة ١٩٩٦، ص١ .
٢- انظر : المصطلح النقدى وآليات صياغته، المسدى، مجلة علامات ج٨ م٢ يونيه سـنة ١٩٩٣، ص٧٦، ٧٧ .
٣- انظر : قراءة النص، حسن حنفى، مجلة ألف ع٨ سنة ١٩٨٨، ص١٩،٢٠ .
٤- انظر : الأسلوب وصلته بعلم اللغة، صلاح فضل، مجلة فصول م٥ ع١ سـنة ١٩٨٤، ص٥٥ .
٥- انظر : جدلية المصطلح الأدبى، عز الدين إسماعيل، مجلة علامات ج٨ م٢ يونيه سنة ١٩٩٣، ص١٢٢-١٢٣ .
٦- انظر : السابق.
٧- نتفق بذلك مع مقولة (عز الدين إسماعيل) اتكاء على ما قال به (جاكسون) فى تعليقـه على ترجمة مصطلحات (سوسير) من الفرنسية إلى الإنجيزيـة. انظـر : جدليـة المصطلح الأدبى، مجلة علامات ج٨م٢ يونيه سنة ١٩٩٣، ص١٤١ - ١٤٢ .
٨- انظر : نظرية اللغة الأدبية، خوسيه إيفانكوس، ترجمة حامد أبو أحمـد، دار غريـب القاهرة سنة ١٩٩٢، ص٦١ .
٩- السابق.
١٠- معجم مصطلحات الأدب، ص٨٧ .
١١- تذوق الأدب، مكتبة الأنجلو ط٣، ص٨٩ .
١٢- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، ص٢٦٩ .
١٣- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١٢ .
١٤- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٢٤٣ .
١٥- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة سنة ١٩٩٠، ص١٧-٢٠ .
١٦- انظر : مدخل إلى السيميوطيقا، فريال جبورى غزول، ص١٤ - ١٥ .
١٧- السابق.
١٨- انظر : السابق.

19- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Almaarif, P. 1065.

٢٠- انظر : لسان العرب، مادة علم٠
٢١- انظر : أساس البلاغة، الزمخشرى، دار الشعب سنة ١٩٦١، ص٦٥٣ ٠
٢٢- النحل (١٦)٠
٢٣- انظر : تفسير القرطبى، دار الشعب، ص٣٧٠٧ ٠
٢٤- انظر : تفسير القرآن الجليل، وزارة المعارف العمومية، المجلد الثانى، ص١٩٩ ٠
٢٥- انظر : الخطيئة والتكفير، ص٤٣ ٠
٢٦- انظر : علم الدلالة عند العرب، عادل فاخورى، دار الطليعة بيروت سنة ١٩٨٥، ص١٣،١٤
٢٧- انظر: حول إشكالية السيميولوجيا، عادل فاخورى، مجلة عالم الفكر م٢٤ ع٣ مارس سنة ١٩٩٦، ص١٨٠ - ١٨١ ٠
٢٨- انظر : السابق٠
٢٩- انظر السابق٠
٣٠- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٢٦ - ٢٨ ٠
٣١- السابق، ص١٤١ - ١٤٢ ٠
٣٢- السابق، ص٢٦ - ٢٨ ٠
٣٣- السابق، ص١٤١ - ١٤٢ ٠
٣٤- حول إشكالية السيميولوجيا، مجلة عالم الفكر، ص١٨٠ - ١٨١ ٠
٣٥- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٥٣ ٠
٣٦- السابق، ص١٤١ - ١٤٢ ٠
٣٧- حول إشكالية السيميولوجيا، مجلة عالم الفكر، ص١٨٠ - ١٨١ ٠
٣٨- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٥٢ ، ص١٤١ ٠
٣٩- حول إشكالية السيميولوجيا، مجلة عالم الفكر، ص١٨٠ - ١٨١ ٠
٤٠- انظر : مدخل إلى السيميوطيقا، ص٢٦ - ٢٨ ٠
٤١- السابق٠
٤٢- انظر : السابق ص١٩ - ٢٠، وانظر : النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٠٩ ٠
٤٣- مدخل إلى السيميوطيقا، ص١٩ - ٢٠ ٠
٤٥- السابق٠
٤٦- الخطيئة والتكفير، ص٤٥ - ٤٧ ٠
٤٧- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٢٣ ٠
٤٨- الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص٤٣ ٠ ويستخدم (الغذامى) مصطلح (إشارة Signal) كمرادف لمصطلح (علامة Sign)٠

٤٩- مدخل إلى السيميوطيقا، ص١٥٤ .
٥٠- حول إشكالية السيميولوجيا، مجلة عـالم الفكـر، م٢٤ ع٣ مـارس سـنة ١٩٨٦، ص١٨٠.
٥١- معجم مصطلحات الأدب، ص٥١٩ - ٥٢٠ .
٥٢- تحليل النص الشعرى، ترجمة (محمد فتوح)، دار المعارف سـنة ١٩٩٥، ص٣٦ - ٣٧ .
٥٣- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٥٢ .
٥٤- الصيغة الإنسانية للدلالة، مجلة فصول م٦ع٢ سنة ١٩٨٦، ص٩٧ .
٥٥- مدخل إلى السيميوطيقا، العلامات فى المسرح، ترجمة سيزاقاسم، ص٢٤٣ .
٥٦- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٩٨ - ٩٩ .
٥٧- دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٢، ط٣، ص١٢٣ .
٥٨- البنية، اللعب، العلامة، ترجمة جابر عصفور، مجلة فصول م١١ ع٤ سـنة ١٩٩٣، ص٣٣٥ - ٣٣٦ .
٥٩- اللسانيات وأسسها المعرفية، ص٦١ - ٦٢ .
٦٠- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١٧٠ .
٦١- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة (جابر عصفور)، ص١٦٨ - ١٦٩ .
٦٢- الخطيئة والتكفير، ص٥١ .
٦٣- السابق، ص٥٠ - ٥١ .

64- A Dictionary of Linguistics And Phonetics, P. 279 .

٦٥- السابق.
٦٦- السابق.
٦٧- عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة جابر عصفور، ص٢٨٤ .
٦٨- أساطير، رولان بارت، ترجمة سيد عبد الخالق، آفاق الترجمة، ع٥ سـنة ١٩٩٥، ص٧٨.

69- English Dictionary, B.B. C. Group, Dar Al-Maaref, P. 1065.

٧٠- لسان العرب، مادة شور.
٧١- سيزاقاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٥٥ .
٧٢- السابق، ص٣٣ .
٧٣- السابق، ص٢٤٦ .
٧٤- عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة جابر عصفور، ص٣٩١ .

٧٥- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٣ •

٧٦- ظاهرة الغموض فى الشعر الحر، مجلة فصول م٧ ع١،٢، مـــارس ســـنة ١٩٨٧، ص٨٧ •

٧٧- مقدمة فى نظرية الأدب، ص١٧ - ٢٠ •

٧٨- الخطيئة والتكفير ص٤٤ وما بعدها•

٧٩- المثاقفة الإليوتية، مجلة فصول م١٥ ع٣، خريف سنة ١٩٩٦، ص٦٩ - ٧٠ •

٨٠- مقدمة فى نظرية الأدب، ص١٧ - ٢٠ •

٨١- السابق•

٨٢- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٤٦ •

٨٣- علم اللغة العام، ترجمة بوئيل يوسف عزيز، بيت الموصل، العـــراق ســـنة ١٩٨٨، ط٢، ص٨٧ •

٨٤- الأدب وفنونه، دار الفكر العربى، ط٨، ص٦٤ •

٨٥- بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة ع١٦٤، ص٢٤٣ •

٨٦- السابق•

٨٧- سيزاقاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٤٧ •

٨٩- السابق، ص٣١ • عن :

Ch.S. Peirce, the Collected Papers of Ch.S. Peirce, avols. Ed. by C.Hatshorne, P. Weiss And A. Beaks, Cambridge, Harvard University Press, 1958.

٩٠- السابق، ص٣٤٧ •

٩١- تفسير الألفاظ الدخلية فى اللغة العربية، طوبيا العنيسى، دار العرب، القاهرة، ســـنة ١٩٦٥، ص٥ •

٩٢- أحمد زكى بدوى، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص١٨٣ •

٩٣- مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص٢٨٢ - ٢٨٣ •

٩٤- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٤٣ •

٩٥- مدخل إلى السيميوطيقا، سيميوطيقا الشعر، ترجمة فريال جبورى، ص٢١٤ •

٩٦- سيزاقاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٤ عن :

Ch.S.Perirce, The Collected papers Ch.S. Perice.

٩٧- السابق، ص٣٥٠ •

٩٨- السابق، ص٣٤ •

٩٩- مدخل إلى السيميوطيقا، فصول من دروس فى علم اللغة العام، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ص١٥٥ .
١٠٠- الرمز والرمزية فىالشعر المعاصر، دار المعارف سنة ١٩٨٤، ط٣، ص٣٣ .
١٠١- مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص٥٥٢ .
١٠٢- الرمز الرمزية فى الشعر المعاصر، ص٣٣ .
103- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Maaref, P. 1143.
١٠٤- لسان العرب، مادة (رمز).
١٠٥- دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، دار المدنى، جدة، ص٤٥٥ .
١٠٦- الصورة الشعرية، سى دى لويس، ترجمة أحمد نصيف وآخرين، الدار الوطنية بغداد سنة ١٩٨٢، ص٤٥ .
١٠٧- الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ص١٣٩ وما بعدها.
١٠٨- دراسات فى النقد والأدب، المكتب التجارى للطباعة والنشر، لبنان سنة ١٩٦٣، ص٩٠ .
١٠٩- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص١٨٥ .
١١٠- ظاهرة الغموض فى الشعر الحر، مجلة فصول م٧ ع١،٢، مارس سنة ١٩٨٧، ص٧٠ عن :
Princeton, Encyclopedia of Poetry and Poetics, P. 833.
١١١- الرمز الشعرى عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت سنة ١٩٨٣، ص٢٠،٢١ .
١١٢- اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر سنة ١٩٨٦، ط٢، ص٦٥ -٦٦.
١١٣- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ص٣٥ - ٣٦ .
١١٤- السابق.
١١٥- السابق.
١١٦- نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٨، ص٣١ - ٣٢ .
١١٧- اللغة بين المعيارية والوصفية، ص١٠٨ .
١١٨- الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ص٣٦ .
١١٩- السابق، ص٣٣ - ٣٥ .
١٢٠- السابق.
١٢١- تحليل النص الشعرى، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف سنة ١٩٩٥، ص١٠٩ .
١٢٢- عز الدين إسماعيل، الشعر العربى المعاصر، دار العودة، بيروت سنة ١٩٨١، ط٣، ص١٩٨ .

١٢٣- على البطل، الغزل العذرى واضطراب الواقع، مجلة فصول م٤ع٢ سنة ١٩٨٤، ص١٩٣ .
١٢٤- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص١٠٢ .
١٢٥- السابق.
١٢٦- الرمز والمرمزية فى الشعر المعاصر، ص٣٦ .
١٢٧- الشاعر العربى المعاصر، ص١٣٨ - ١٣٩ .
١٢٨- السابق، ص٢٠٠ - ٢٠١ .
١٢٩- زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط٢، سنة ١٩٧٨، ص١٦٠ .
١٣٠- الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ص١٠٠ .
١٣١- السابق، ص٣٧ - ٣٨ .
١٣٢- السابق.
١٣٣- السابق.
١٣٤- علم النص، ترجمة فريد الزاهى، دار توبقال المغرب، سنة ١٩٩١، ط١، ص٢٣.
135- Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, P. 214.
١٣٦- السابق.
١٣٧- السابق.
١٣٨- الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ص٣٩ - ٤٠ .
١٣٩- السابق، ص١٦٢ .
١٤٠- لسان العرب، شفر.
١٤١- السابق، كود.
142- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Maaref, P. 202.
١٤٣- معجم مصطلحات الأدب، ص٦٩ .
١٤٤- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٣٧ .
١٤٥- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١٥ .
١٤٦- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة (جابر عصفور)، آفاق الترجمة ع١ سنة ١٩٩٥، ص١٥١ .
١٤٧- الأسلوب والأسلوبية، فصول م٥ ع١ سنة ١٩٨٤، ص٦٢ .
١٤٨- السابق.
١٤٩- الأسلوبية، الدار الفنية للنشر، القاهرة سنة ١٩٩٠، ص٣٤ .
١٥٠- البنيوية وما بعدها، جون ستروك، ترجمة محمد عصفور، ص١٣-١٥ .
١٥١- الشاعر العربى المعاصر، مجلة فصول م٤ ع٤ سنة ١٩٨٤، ص١٨ .

١٥٢- الخطيئة والتكفير، ص٩ .

153- Adictionary of Linguistics And Phonetics, P. 52 - 53 .

١٥٤- من الوجهة الإحصائية فى الدراسة الأسلوبية، مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص١٣٠ .

١٥٥- علم الأسلوب، ص١٦٨ .

١٥٦- إنتاج الدلالة الأدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ع٢٣ ديسمبر سنة ١٩٩٣، ص١٧ .

١٥٧- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٣٧ .

١٥٨- الخطيئة والتكفير، ص٩ .

١٥٩- حول بويطيقاالعمل المفتوح، مجلة فصول م٤ ع٢ سة ١٩٨٤، ص٢٣٤ .

١٦٠- إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل، ص١٠٢ .

١٦١- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٠٢ .

162- Adictionary of Linguistics And Phonetics, Pl. 52-53.

١٦٣- القارئ والنص، مجلة عالم الفكر م٢٣ ع١،٢، يونية سنة ١٩٩٠، ص٢٦٤ .

١٦٤- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٤٢ .

١٦٥- السابق.

166-Edward Lucie - Smith, Dictionary of Art Terms, P. 50.

١٦٧- محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٨٢، ٨٣ .

١٦٨- السابق.

١٦٩- السابق.

١٧٠- السابق، ص٨٠ - ٨٢ .

١٧١- السابق.

١٧٢- الأسلوبية والأسلوب، فصول م٥ ع١ سنة ١٩٨٤، ص٦٢ .

١٧٣- السابق.

١٧٤- الأسلوبية، الدار الفنية للنشر، القاهرة سنة ١٩٩٠، ص٣٤ .

١٧٥- معجم مصطلحات الأدب، ص٦٩ .

١٧٦- البنيوية وما بعدها، جون ستروك، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة ع٢٠٦، يناير سنة ١٩٩٦، ص١٣-١٥ .

١٧٧- صالح جواد الطعمة، الشاعر العربى المعاصر، مجلة فصول م٤ع٤ سنة ١٩٨٤ ص١١ .

١٧٨- النقد المسرحى والعلوم الإنسانية، مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص١٥٩ .

١٧٩- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٥٢ .
180- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Marref, P. 202 .
١٨١- مقدمة لدراسة المروى عليه، جيراند برنس، ت على عفيفـــى - مراجعـــة جـــابر عصفور، فصول م١٢ ع٢ سنة ١٩٩٣، ص٧٩ .
١٨٢- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ت جابر عصفور، آفـــاق الترجمـــة ع١ سنة ١٩٩٥، ص١٥١ - ١٥٢ .
١٨٣- عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة جابر عصفور، الهيئـــة العامـــة لقصـــور الثقافة، آفاق الترجمة ع١٧ سنة ١٩٩٦، ص٢٥٧ .
١٨٤- مدخل إلى السيميوطيقا، السيميوطيقا فى الوعى المعرفى المعاصر، أمينة رشـــيد، ص٥٧ .
١٨٥- نظرية اللغة الأدبية، ص١٢ - ١٣ .
١٨٦- المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلـــة علامـــات ج٨ م٢ يونيـــه ص١٩٩٣، ص٨٢ .
١٨٧- محمد حافظ ديـــاب، الإثنوميثودولوجيـــا، مجلـــة فصـــول م٤ ع٣ ســـنة ١٩٨٤، ص١٦٢.
١٨٨- السابق.
١٨٩- علم اللغة العام، بيت الموصل، العراق سنة ١٩٨٨ ط٢، ص٥٨ .
١٩٠- فصول من دروس علم اللغة العام، مدخل إلى السيميوطيقا، ص١٥٣ .
١٩١- تحليل النص الشعرى، ص٨٢ .
١٩٢- السابق، ص٩٢ .
١٩٣- اللغة المعيارية واللغة الشعرية، بان موكاروفسكى، ترجمة ألفـــت كمـــال، مجلـــة فصول م٥ ع١ ديسمبر سنة ١٩٨٤، ص٣٨ .
١٩٤- عصر البنيوية، ص٤٠١ .
١٩٥- الخطيئة والتكفير، ص٣٣ .
١٩٦- النظرية الأدبية المعاصرة، ص١١٢ .
١٩٧- عصر البنيوية، ص٤٠١ .
١٩٨- نماذج للمرأة ....، مجلة فصول م٧ ع١،٢، مارس سنة ١٩٨٧، ص٢٣١ .
١٩٩- المدخل إلى علم اللغة، مكتبة الخانجى سنة ١٩٨٥، ط٢، ص٨٣ .
٢٠٠- السابق.
٢٠١- معجم مصطلحات الأدب، ص٤٠٢ .
202- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Maaref, P. 854.

٢٠٣- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٩٥ .

٢٠٤- النظرية الأدبية المعاصرة، ص١١٢ .

٢٠٥- عصر البنيوية، ص٤٠٨ .

٢٠٦- تحليل النص الشعرى، ص١٠١ .

207- ADictionary of Linguistics And Phonetics, P.198 - 199.

٢٠٨- معجم مصطلحات الأدب، ص٣٣٢ .

٢٠٩- انظر : لسان العرب، مادة عنم.

٢١٠- انظر : السيميائيات، محمد إقبال عروى، مجلة عالم الفكر، م٢٤ ع٣ مارس سنة ١٩٩٦، ص١٩٦ - ٢٠٠ .

٢١١- ومثلها ما وقع لمصطلح Styleme فى الأسلوبية (كأصغر وحدة أسلوبية) انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١٠٧ .

212-English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Marref, P. 1154.

٢١٣- لسان العرب، مادة تقن.

٢١٤- عبد الرحيم محمد، أزمة المصطلح فى النقد القصصى، مجلة فصول م٧ ع٣،٤ سبتمبر سنة ١٩٨٧، ص١٠٠ .

٢١٥- المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات ج٨ م٢ يونيه سنة ١٩٩٣، ص٨٠ - ٨١ .

٢١٦- السابق.

٢١٧- السابق.

٢١٨- عن كتابات نقدية ع٢٣، ديسمبر سنة ١٩٩٣، ص١٠٢ .

٢١٩- عن كتابات نقدية ع٢٦، يناير سنة ١٩٩٥، س١٣٢ - ١٣٣ .

٢٢٠- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص٣٥٤ .

٢٢١- أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافى، مجلة الف، ع١١ سنة ١٩٩١، ص١٠٢ .

٢٢٢- مقدمة فى نظرية الأدب، تيرى ايجلتون، ترجمة أحمد حسان، كتابات نقدية ع١١ سبتمبر سنة ١٩٩١، ص٧٨ .

٢٢٣- السابق، ص٧٤ .

٢٢٤- معجم مصطلحات الأدب، ص٤٠٠ .

٢٢٥- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص٢٧٩ .

٢٢٦- القارئ فى النص، مجلة فصول م٥ ع١، أكتوبر سنة ١٩٨٤، ص١٠٢ .

٢٢٧- قراءة النصوص القصصية، كار هاينزسترل، ترجمة نشوى ماهر، مجلة فصول م١٢ ع٢، سنة ١٩٩٣، ص٥١ .

٢٢٨- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١٥٦ - ١٥٧ .

٢٢٩- اللغة المعيارية واللغة الشعرية، يان موكاروفسكى، ترجمة ألفت كمال، مجلة فصول م٥ ع١، ديسمبر سنة ١٩٨٤، ص٣٧ .

٢٣٠- جماليات المكان، غاستون بلاشار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت سنة ١٩٨٤، ط٢، ص١٩ .

٢٣١- اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصباح سنة ١٩٩٢، ص٨٧ - ٨٨ .

٢٣٢- من النقد المعيارى إلى النقد اللسنى، مجلة عالم الفكر م٢٣ ع١،٢، ديسمبر سنة ١٩٨٤، ص٣٩٦ .

٢٣٣- عصر البنيوية، ترجمة (جابر عصفور)، ص٣٩١ .

٢٣٤- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص١٨٦ .

٢٣٥- السيميولوجيا والأدب، مجلة عالم الفكر م٤ ع٣، مارس سنة ١٩٨٦، ص٢٢٦ .

٢٣٦- مجلة ألف ع٨ سنة ١٩٨٨، ص١٥٣ .

٢٣٧- معجم مصطلحات الأدب، ص٢٣٥ .

٢٣٨- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص١٨٤ .

٢٣٩- حياتى فى الشعر، ص٨٠ .

٢٤٠- ميرامار والنكتة، مجلة فصول م١١ ع٤، شتاء سنة ١٩٩٣، ص١٥٣ .

٢٤١- قضية البنيوية، دار أمية، تونس سنة ١٩٩١، ص٤٩ .

٢٤٢- التناصية، بيير مارك دوبيازى، ترجمة الرحوتى عبد الرحيم، مجلة علامات ج٢١ م٦، سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص٣١١ .

٢٤٣- علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهى، ص٢١ - ٢٢ .

٢٤٤- سبق أن عرضت لهذه المصطلحات لتحديد تصور (التجربة Experience) فى أطروحتى للماجستير : التأثيرات القرآنية فى الشعر العربى المعاصر، كلية الآداب - جامعة الزقازيق سنة ١٩٩٢ .

٢٤٥- معجم مصطلحات الأدب، ص١٥٦ .

٢٤٦- اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، ص١٤٨ .

٢٤٧- السابق.

٢٤٨- السابق.

٢٤٩- دائرة الإبداع، ص٨٨ .

٢٥٠- حياتى فى الشعر، ص٤٥ - ٤٦ .

٢٥١- الصورة الشعرية،ترجمة أحمد نصيف وآخرين، الدار الوطنية، بغداد سنة ١٩٨٢، ص٩٧ - ٩٨

٢٥٢- معجم مصطلحات الأدب، ص٥٦٨ .
٢٥٣- اللغة المعيارية واللغة الشعرية، مجلة فصول م٥ ع١ ديسمبر سنة ١٩٨٤، ص٤١.
٢٥٤- معجم مصطلحات الأدب، ص٢٥ .
٢٥٥- معجم مصطلحات الأدب، ص٥٧٢ .
٢٥٦- خصوصية الرؤيا والتشكيل، محمد صالح الشنطى، مجلة فصول م٧ ع١،٢، سنة ١٩٨٧، ص١٤٤ .
٢٥٧- حياتى فى الشعر، ص٤٨ - ٥٢ .
٢٥٨- الدراسات النفسية والأدب، مجلة عالم الفكر، م٢٣ ع١،٢ يونية سنة ١٩٩٥ .
٢٥٩- من الجغرافيا اللغوية إلى الجغرافيا الأسلوبية، مجلة عالم الفكر م٢٢، ع٣،٤، يونية سنة ١٩٩٤، ص٢١ .
٢٦٠- انظر : نقاد الحداثة وموت القارئ، نادى القصيم ببريدة، السعودية ١٩٧٥، ص٣٦.
٢٦١- الصورة الشعرية، سى دى لويس، ص١٢٥ - ١٦٥ .
٢٦٢- اللغة المعيارية واللغة الشعرية، يان موكاروفسكى، ترجمة ألفت كمال، مجلة فصول م٥ ع١ ديسمبر سنة ١٩٨٤ .
٢٦٣- معجم مصطلحات الأدب، ص٨٩ .
٢٦٤- زمن الشعر، دار العودة بيروت سنة ١٩٧٨، ط٢، ص٧٩ - ٨٠ .
٢٦٥- اعترافات حول المعنى، مجلة إبداع، ع٣ س٥ مارس سنة ١٩٨٧، ص٧ وما بعدها.
٢٦٦- معجم مصطلحات الأدب، ص٣٠٧ - ٣٠٨ .
٢٦٧- دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، ص٢٦٢ .
٢٦٨- قراءة فى معنى المعنى، مجلة فصول م٧ ع٣،٤، سنة ١٩٨٧، ص٣٧، وما بعدها.
٢٦٩- الخطيئة والتكفير، ص٨٠ .
٢٧٠- النقد الأدبى الحديث، دار نهضة مصر سنة ١٩٧٩، ص٣٦٣ .
٢٧١- لغة الشعر العربى الحديث، دار المعارف سنة ١٩٧٩، ص٨٠ .
٢٧٢- التجربة الشعرية فى القصيدة العربية القديمة، دار المعارف سنة ١٩٨٩، ص٣٣ .
٢٧٣- الأسس النفسية للإبداع الفنى، مصطفى سويف، دار المعارف سنة ١٩٨١، ط٤، ص٢٩٥ .
٢٧٤- الدوريات الإنجليزية، مجلة فصول م٤ ع٢، سنة ١٩٨٤، ص٣٠٤ .

٢٧٥- ترجمة المصطلحات الأدبية، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة م٥٦ ع١ يناير سنة ١٩٩٦، ص١٥ - ١٦ .

٢٧٦- المصطلح النقدى وآلية صياغته، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٩٨ - ١٠٠ .

٢٧٧- السابق.

٢٧٨- السابق.

٢٧٩- حول بويطيقا العمل المفتوح، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤، ص٢٢٩ .

280- Adictionary of Linguistics And Phonetics, P. 308.

٢٨١- حول بويطيقا العمل المفتوح، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤، ص٢٢٩ .

٢٨٢- مدخل إلى المسرح، مجلة فصول م٢ ع٤ سنة ١٩٨٢، ص١٣٢، كما يشير (عنانى) (المصطلحات الأدبية الحديثة ١١٨) إلى اعتبار صيغة (تيمة) أنجح صور الصوت الدال فى تعريب المصطلح.

٢٨٣- حياتى فى الشعر، ص١٤٢ .

٢٨٤- عصر البنيوية، ص٤١٧ .

٢٨٥- لسان العرب، مادة (تيم).

٢٨٦- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٥٧،١١٧ .

٢٨٧- معجم مصطلحات الأدب، ص٣٣٣ .

٢٨٨- أبو تمان فى موازنة الآمدى، سوزان ستتكيفتش، ترجمة أحمد عثمان، مجلة فصول، م٦ ع٢ سنة ١٩٨٦، ص٤٤ .

٢٨٩- نظرية اللغة الأدبية، ص٢٤٩ .

٢٩٠- عناصر الحداثة، مجلة فصول م٤ ع٤ سنة ١٩٨٤، ص١٣٩ .

٢٩١- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص٢٣٦ .

٢٩٢- قصيدة الظعائن فى الشعر الجاهلى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة سنة ١٩٩٣، ص١٦١ .

٢٩٣- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 123.

٢٩٤- انظر : جدليات النص، محمد فتوح، مجلة عالم الفكر م٢٢ ع٣،٤سنة ١٩٩٦، ص٤١ .

٢٩٥- انظر : إطلالة على الدلالة العامة، محمد أمين العالم، مجلة فصول م١٥ ع٣ سنة ١٩٩٦، ص١٢٣ .

٢٩٦- النظرية الأدبية المعاصرة، ص٣٧ .

٢٩٧- انظر : بدايات النظر فى القصيدة، فان جيلدر، ترجمة عصام بهى، مجلة فصـــول م٦ ع٢ سنة ١٩٨٦، ص١٥ .
ما بعد القراءة الأولى، ياروسلاف استنكيفتش، مجلة فصـــول م٤ ع٤ ســـنة ١٩٨٤، ص٩١ .
٢٩٨- الواحد المتعدد، مجلة فصول م١٥ ع٢ سنة ١٩٩٦، ص٤٣ .
٢٩٩- دراسات فى الأدب المسرحى، مكتبة غريب، القاهرة، ص٧٧ .
٣٠٠- دائرة الإبداع، ص١٢٨ .
٣٠١- إنتاج الدلالة الأدبية، ص٣٠ .
302- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Maaref, (hermenutic) P. 548.
٣٠٣- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١١٢ - ١١٤ .
٣٠٤- معجم الحضارة المصرية القديمة، جورج بوزنر، وآخرون، ترجمة أمين ســـلامة، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٦، ط٢، ص٩٥ .
٣٠٥- السابق.
٣٠٦- السابق، ٩٦ .
٣٠٧- عصر البنيوية، ص٣٨٨، ص١٣٨، ١٤٤، ض١٤٥، ١٥١ .
٣٠٨- عصر البنيوية، ص٣٨٨ .
٣٠٩- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١١٣ - ١١٥ .
٣١٠- عصر البنيوية، ص٣٨٨ .
٣١١- نظريات القراءة والمشاهدة، مجلة فصول م١٣ ع٤ شتاء سنة ١٩٩٥، ص١٤٤ .
٣١٢- عصر البنيوية، ص١٣٨ وما بعدها.
٣١٣- القارئ والنص، مجلة عالم الفكر، م٢٣ ع١،٢ يونية سنة ١٩٩٠، ص٢٥٤ .
٣١٤- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١١٢ .
٣١٥- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص١٣١ .
٣١٦- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١١٢ - ١١٤ .
٣١٧- معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مجدى وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان سنة ١٩٨٤، ط٢، ص١١٤ .
٣١٨- معجم مصطلحات الأدب، ص٢٠٩ .
٣١٩- السيميولوجيا والأدب، مجلة عالم الفكر م٢٤ ع٣، مارس سنة ١٩٩٦، ص٢١٠ .
٣٢٠- انظر : المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، محمـــد فـــؤاد عبـــد البـــاقى، دار الحديث، القاهرة سنة ١٩٨٧، مادة أول.

٣٢١- آل عمران، (٧)٠
٣٢٢- تفسير القرطبى، دار الشعب، ص١٢٥٥ وما بعدها٠
٣٢٣- السابق٠
٣٢٤- السابق٠
٣٢٥- السابق٠
٣٢٦- لسان العرب، مادة فسر٠
٣٢٧- السابق، مادة أول٠
٣٢٨- السابق٠
٣٢٩- السابق٠
٣٣٠- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، دار المدنى جـدة ٩٨، ٩٩ ٠
٣٣١- كشاف اصطلاح الفنون، التهانوى، تحقيق لطفى عبد البديع، المؤسسة المصريـــة سنة ١٩٦٣، ص١٢٨ ٠
٣٣٢- السرائر والمكان عند منتصر القفـاش، مجلـة فصـول م١٢ ع٣ سـنة ١٩٩٣، ص٣٣٤ ٠
٣٣٣- أساليب الشعرية المعاصرة، كتابات نقدية ع٥٤ سنة ١٩٩٦، ص١٥ ٠
٣٣٤- ترجمة الشعر، مجلة فصول م٨ ع٣،٤ سنة ١٩٨٩، ص١٨٠ ٠
٣٣٥- قراءة النص، مجلة ألف ع٨ سنة ١٩٨٨، ص٩ ٠
٣٣٦- المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات ج٨ م٢ يونيـــه سـنة ١٩٩٣، ص٩٦ - ٩٨ ٠
٣٣٧- جدلية المصطلح الأدبى، مجلة علامات ج٨ م٢ يونيـــه سـنة ١٩٩٣، ص١٣٥ - ١٣٦ ٠

الفصل الثاني

المدارس والمذاهب الأدبية والنظريات النقدية وقضايا التطور

- الجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفاعلية الزمن
- مدخلات النقد الجديدة

التصور، هو سريرة المصطلح وقلبه النـــابض، وعليـــه ينبنـــى منشـــؤه، وينضوى موته، وينقضى بعثه تارة أخرى. وتتبدى التصورات المصطلحية خيوطـاً لاسلكية فى دائرة المجرد التى تحمل نبذبات الفكر البشرى، إعمالاً لفعالية الأصـــل المعرفى فى تبنى قضايا هذا التصور، والتى تنكفىء فى مجملها على (أيديولوجيـــة) التوجه الإنسانى، ومن ثم فهى عالة على التباين والتغاير ماوقعت الطبيعة على ذلـك ولاشك أن جدلية الأصالة والمعاصرة فى انتهاكها الدائب لحركية ذلك التباين هـــى ما يقع على عاتقها جلاء هذه التصورات من عدمه؛ حتى يصبح التصور ركنا فـــى أعمدة التاريخ الثقافى والفكرى،أويتلاشى "كعمـــود ملـــح فـــى الرمـــال"، وبينـــهما متشابهات، وحيثما تدور عجلة الزمن فإنه لا يفلت من سنابكها سوى مـــا اســـتبان منازل الهلاك ومطالع البقاء. ومن أجل هذا كانت لنا هذه الرحلة فى أعماق الفكـــر البشرى، بدءاً من تجلى الفكر الموضوعى الذى تحسس الحياة حتى كتبت له النجـلة، وانتهاءً بما لا ينتهى إلا نهاية صورية بالشروع فى الرصد والتدوين، مادامت الدنيـا على منابعها قائمة.

وإيمانا بعلية الفكر المنطقى، ينطلق التوجه فى الرصـــد، مـــن ضـــرورة الفصل بين آليات ذلك الفكر الخاصة بالتوجهات العلميـــة والإبداعيـــة فـــى النـــص الإبداعى الأول والتى أصبحت جزرا فى خضم التاريخ الثقافى، وأخـــرى غيـــض عنها الماء واستوت رواسيها وسفوحها حتى أينع بين أيدينـــا زيتونـــها، ورفرفـــت حمامات سلامها، على واقعنا النقدى فى النص الإبداعى الثانى، ليقع التقسيم علـــى : الجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفاعلية الزمن، حيث يتجلى ما يقع مـــن تصـــور مصطلحى فى المدارس والمذاهب الأدبية الإبداعية والتى أوشكت أن يجف مدادنـــا عنها إلا من قبيل رسوخ التصور المحمول على التأريخ، واستبيان أمر اللاحق مـــن السابق، أو محاولات البعث والاحياء، ثم تأتى بعدها فعالية مداخلات النقد الجديـــدة فى النظريات النقدية التى أتت بعدما اشتد عود الفكر النقدى، وبلغ سن الرشد، ولمـــا تزل تأتى أكلها على مائدة واقعنا المعاصر فى مجال النقد الأدبى.

أولاً : الجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفاعلية الزمن
الكلاسية، الرومانسية، الواقعية ، الطبيعية، الرمزية، التعبيرية، الدادية، السريالية، الوجودية، الواقعية الاشتراكية

إلى حد كبير، كلما انتمى المصطلح إلى التلادة كان أكثر مصداقية في احتواء الاستقرار والرسوخ واستواء أمر كل من الصوت الدال والتصور، وكأنه ليس أدل على الصحة من الصحيح، وإلا ماكتب له البقاء ، اللهم إلا مناوشات التواطؤ والشيوع، وإزكاء روح المذهبية، أو محاولات البناء دون ترخص على ما سبق واستقرت أركانه.

غير أن هذه المدارس بانتمائها إلى أصول ثابته وفروع متميزة، وكذلك التواء المذهبى تحت لواء الأيديولوجى، هو ما قد ساهم إلى حد كبير فى ثبات فعالية هذه المصطلحات، بينما حينما تدخل مناوشات الفكر المتلاحق عليها توشك أن توقع بها فى جدلية اصطلاحية بين ما وقعت عليه وما تحاول إغراءها به هذه المناوشات بغية انحرافها عن مسارها وفق سياق العصر المغاير.

و(المدرسة الأدبية) تنزع إلى تمثل خصائص عامة تتبدى فى نتاجها الأدبى، وهى وإن اختلفت فى أى مجتمع عن مجتمع آخر؛ فإنه من قبيل الفروق الفردية التى تنتمى إلى أصولها المعرفية والثقافية فى هذه المجتمعات، والتى لا تتناقض فى الوقت ذاته مع الخصائص العامة لهذه المدرسة، ثم هى تستند فى الأساس – فلسفيا وجماليا– إلى نظرية أدبية ترتبط بمناهج معينة فى الدراسة الأدبية، وقد تتفرع إلى العديد من التيارات والاتجاهات التى تلتقى على دائرة الأصل المؤجج لفعاليتها لتنعم هذه المدرسة بالثراء التجريبى والتمثل التطبيقى[1].بينما قيل فى المذهب الأدبى إنه "تيار عام يفرضه العصر على كتابه ومفكرية ليعبروا عنه تعبيرا يلتقى فيه الاقتناع الداخلى بقيم ذلك العصر إيمانا بها أو رفضها، وتنبع عموميته من عمومية الحالة النفسية التى يمثلها عن أبناء المجتمع الواحد"[2]، والتصور بذلك ممطوط إلى ما يخرجه عن كونه "مجموعة مبادىء وآراء متصلة ومنسقة لمفكر أو لمدرسة" كما يقول (مجدى وهبة) [3]، فليس بالضرورة إذن أن يقع المذهب على فروضات العصر المطروح فيه على إطلاقها، وليس بالضرورة أيضا أن يكون تيارا عاما، بل إن الثابت أن المذاهب الفلسفية والكلامية فى جل أحوالها نهضت على تحول (شفرى) عن توجهات الفكر كما كان من أمر الفرق الإسلامية : الخوارج، والجبرية، والمعتزلة، والشيعة ... إلخ،

وكذلك المذاهب الفقهية، لينضوى على ما يمكن أن يذهب إليه التوجه الخاص في إرساء قواعد المفاهيم العامة. أما النظرية- كما سبقت الإشارة - فهي تنهض على كونها فرضا علميا لجملة تصورات مؤلفة تأليفا عقلياً تهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات(٤)، وهي إن شكلت الأساس الفعال للمدرسة الأدبية فهو من قبيل وقوع الخاص على العام، والعام في مضمار الأدب تشكله النظرية، التي ظلت وافدة من غير حقله، فيما بعد الفلسفة اليونانية، فترة غير وجيزة من الزمن حتى تمثل الأدب نظريته.

فالتخصيص في الفصل في المصطلحات الثلاثة مسألة نسبية في النشأة والشيوع، فما استقر على أنه (نظرية) يمكنه أن يتمثل الخصائص العامة تطبيقاً ليصبح توجها جماعياً حتى إذا ما وطد أركانه ومعاييره ومنهجه أصبح (مدرسة)، وهذا لا ينفي إمكانية اتكائه على مجموعة مبادىء وآراء متصلة ومنسقة تنحو به منحى (المذهبية)، فالفصل إذن هنا هو فصل صوري وفق الفعالية التي تتسق وحدود فلسفة التصور بين الأصل وفاعلية الزمن، وليس من قبيل الرصد التاريخي له وحسب، فلا ضير إذن أن يقع ما وقع لدينا على (المدرسة الأدبية) عند آخرين على (المذهبية)، والعكس صحيح، مادام أحدهما مرحلة بينية للآخر.

ولأن الكلاسية والرومانسية والواقعية، كانت تيارات إبداعية عامة احتوت واحتواها العصر، وكانت نتاجا طبيعيا لتفاعلات اجتماعية معينة، لم تكن لترقى إلى كنه النظرية في ذاتها من حيث الوضع والتجريب وربط النتائج بالمقدمات؛ وإن اتكأت على تيارات فكرية اجتمعت على تمثل خصائص عامة لها أسانيدها ومبرراتها التي لم تصل إلى ذلك القدر من التجريد إلا على حساب النظرية التي تسمح بعموم القول على الفكر الفلسفي ككل كما تجلى في الفلسفة اليونانية في نظريات (المحاكاة) و (التعبير) و (الانعكاس) (٥)؛ فإن المنطق يتطلب أن تقع هذه التوجهات على تصور (المدارس الأدبية) باتساع منحاها التطبيقي والمنهجي، وما يخرج عنها يقع بين التجريبية والمذهبية التي تتماهى عند حدود المدرسة في بعض الأحيان. أما ما حدا توجهات النقد الجديدة فيندرج تحت تصور (النظرية) في بلوغ صياغتها وتقنيتهاوتمثل فروضاتها ونتائجها درجة أعلى من الفكر المجرد الذى انبنت عليه هذه التوجهات والتي تتجاوز أحيانا الحقل المعرفي للنقد الأدبي لتشمل مناح فلسفية عامة امتدت فعاليتها إلى ما هو خارج الحقل المعرفي المتخصص فضلاً عن مزاوجتها النظرية - في ذاتها- بالمنهج.

وتنضوى تلك التصورات التى تشمل الاتجاهات الثلاثة الكبرى، الكلاسية، والرومانسية، والواقعية، على مقصد إبداعى فى المقام الأول يطمح إلى كنه النص الإبداعى الأول، وتحكم – إلى حد كبير – مدى فعالية ذلك التوجه لإرساء القيم الجمالية المطلقة التى يركن إليها ذلك النص. بينما تنبع فلسفة مداخلات النقد الجديدة من إرساء القيم والمعايير التى تحاول قدر المستطاع احتواء العملية النقدية فى إطار الثوابت التى انطلقت منها النظرية، ثم يبقى ذلك القدر المشترك من مداخلات السابق واللاحق، أو مدى تبعية أى منهما للآخر (النص النقدى والنص الإبداعى)، رهن امتزاجهما بالتصور فى منحاه الفكرى المجرد.

هذا وما زال التصور النقدى واقعا على المقارنة والتحليل والتفسير والتقويم للأعمال الأدبية كما يرد عن (كودن)، الذى يرد بدايته إلى (اليونانيين) على ندرة ما بقى من أعمالهم، متجلية فى شعرية (أرسطو) التى كرست معظمها للأعمال الدرامية، ونظريات (بليتو) التى يعتبرها نادرا ما تكون نقدا أدبيا. بينما يرى أن من أعمال الرومانيين الأدبية الأساسية شعرية (هوراس) والأعمال الأدبية التى ألفها (سيسرو) و (كوينتليان)، وأن المقال النقدى الأكثر أهمية فى العصر المسيحى هو عمل (لونجنجوس) "on the sub line" وترجمتها "نحو السماء"، ثم يشير إلى أن أكثر نقاد العصور الوسطى بروزا هو (دانتى) الذى أعلن عن نفسه مسئولا عن مشاكل اللغة التى تخص الشعر، أما كتاب عصر النهضة ونقادها فقد اتبعوا فى معظم أعمالهم القواعد الكلاسية[٦].

- الكلاسية Classicisme :

تذهب فيه الإشارة اللغوية مذهب الاشتقاق من الكلمة اللاتينية (Classis) وتعنى أسطول، أو وحدة متميزة منه، كما يقول (محمد مندور)، ويرسو بها على إفادة وحدة من الطلبة يكونون فصلا دراسيا، ويرد إلى ذلك المعنى الأخير أصل كلمة (Clasicisme) ويترجمها إلى (الأدب المدرسى) "بمعنى أنه هو الأدب الذى أفلت من طوفان الزمن فبقى حيا وكان من الجودة بحيث أصبح وسيلة التربية فى الفصول"[٧]. ولم يكن هذاالتصور سوى أحد تصورات الإشارة اللغوية، فى الأصل الذى لم يقع عليه التواطؤ والشيوع، لاحتواء فعالية تصور مصطلحى آخر أتت معه تصورات أخرى للإشارة اللغوية، أشار إليها (مندور)أيضا وتجسدت فى استعمال الكلمة للوصف أو للحكم الأدبى فى ارتباط جودته بتربية الناشئة، وكذلك استخدام

الكلمة (الإشارة اللغوية) للتعبير عن دراسة الآداب اللاتينية واليونانية أما التصور المصطلحى فيقع لديه على نوع بذاته من الأدب ظهر فى القرن السابع عشر فى فرنسا – بنوع خاص– وله خصائصه ومميزاته التى تتمثل فى أنه يستوحى الآداب اللاتينية و اليونانية ويستمد منها مادته، ثم صدوره عن العقل المنوط بـه الاعتدال والوضوح، كما أنه يعنى بالصياغة وتجويد الأسلوب، وخضوعه للأصول والقواعد الموروثة[٨] لتصبح الكلاسية عنده أدب الكمال وأدب العقل الذى يقصد إلى الحقائق العامة من خلال المنحى الأصولى للأداب اللاتينية فى الأسلوب والتقنية الفنية ليغدو من الطبيعى أن يقع جل نتاجه على الشعر المسرحى ويندر فيه الشعر الغنائى الذى يعتمد إلى حد كبير على الذاتية[٩].

ويتفق (محمود ذهنى) مع (مندور) فى رد أصل الكلمة إلى Classes اليونانية، لتدل عنده على الطبقة الممتازة أو المفضلة، والدرجة الممتازة أو العالية، والشيء الممتاز أو المميز، والفصل الدراسى أو التعليمى غير أنه يرد بداية استقرار التصور المصطلحى إلى ما قبل الكلاسية الفرنسية وإلى القرن الخامس عشر، أو ما أطلق عليه بعد ذلك (عصر الانبعاث) [١٠].

ومع موسوعة المصطلح النقدى يذهب (عبد الواحد لؤلؤة) إلى الاتفاق مع سابق قول بمقابلة الاسم اللاتينى Classis بنظيره فى الانجليزية Class لتعنى الكلمة الطبقة المتميزة بالثقافة الرفيعة، ثم يؤكد حضور التصور وفق فعالية الصوت الدال (كلاسى) بعد تأكيد صحة النسب بحذف المقطع (إيك) حتى لايتكرر النسب مرتين فى الانجليزية والعربية، ويثبت خطأ الشيوع (كلاسيكى) وصحة (كلاسى) دون الحاجة إلى اللجوء إلى الترجمة بـ (اتباعى) والتى لم تكن على وفائها باحتواء التصور[١١].

أما (شكرى عياد) فيعتبر أن رجوع التصور المصطلحى إلى ذلك الأصل وهما شائعا ويقول "إنك إذا بحثت عن أصل هذا الاصطلاح فى أى معجم متوسط وجدت الوصف (كلاسى) قد ورد لأول مرة عند نحوى لاتينى اسمه (أولوس جليوس) (من القرن الثانى الميلادى) نقلا عن نحوى آخر اسمه (كورنيليوس فرونتو)، ويقال عن الكاتب الذى يتوجه للصفوة(سكربتور كلاسيكوس)، وضده الكاتب الذى يتوجه للعامة (سكربتور بروليتاريوس)، وكلتا الكلمتين (كلاسيكوس وبروليتاريوس) منقولة من النظام الضريبى الرومانى، حيث يطلق الوصف الأول على الفئة التى تدفع أعلى نسبة من الضرائب، والثانى على الفئة المعفاة من

الضرائب، ومسوغ هذا النقل المجازى أن الكاتب الذى يكتب للفئة الأولى يستخدم لغة أرقى أو أكثر نقاء... واتسع مفهوم (الكاتب الكلاسى) ليطلق على الكاتب المعتبر، الذى تؤخذ عنه اللغة، وتقرأ أعماله فى المدارس ومن هنا جاء الوهم الشائع بأن الوصف (كلاسى) مشتق من (كلاسى) بمعنى الفصل الدراسى"[١٢].

وكأن المصطلح منحوت فى تصوره الأول من الإشارة اللغوية عند (الرومان) فى عنايته التصور على أنه منحى التوجه إلى الطبقة العليا وإلى الصفوة فى المجتمع، ثم كان ما وقع منه على استخدام اللغة الأرقى لدى ما يطلق عليه الكاتب الكلاسى، وتصبح (الكلاسية) حالة عقلية قبل أن تكون أسلوبا فنيا، لها جوانبها المتعددة حتى تبرز كل عبقرية فردية متمثلة قدرة معينة من التعبير قد تتجاوز الصدق، "وكل مبدع جديد – بهذا المعنى – (ثائر) حتى وإن سمى كلاسيا"[١٣].

وتتسق فعالية الرد إلى الأصل عند (مندور) مع علية اللغة اللاتينية فى احتوائها أصل الصوت الدال وفعالية أحد تصوراته فى المنحن المصطلحى، وبعد تحلل هذه اللغة إلى مجموعة لهجات عرفت بـ(الرومانيوس)، كان الخروج على اللاتينية إعلانا بميلاد (الرومانسية) التى اشتقت من الصوت الدال نفسه، ومناهضة منها للكلاسية المعنية أساسا بوقوع هذه اللغة على مثلها العليا[١٤]، حتى رد الأساس الفلسفى فى منشئها إلى (نظرية المحاكاة) [١٥].

وعند (مجدى وهبة) كلاسيك Classic هى إحدى الطبقات الست للشعب الرومانى، أما الكاتب الكلاسى عندهم فهو من يكتب للطبقة الراقية بينما الكاتب البروليتارى هو من يكتب للطبقات الدنيا، ثم يدور التصور حول الكاتب نفسه ليسمه بالرفيع ويصف أدبه بالمأثور، ثم يتسع ليشمل النمط الأدبى القديم أو المتعلق بآداب الإغريق والرومان، أو كصفة للأدب الممتاز ولو لم يكن قديماً، أو الأدب المتصف بالاتزان والوحدة الفنية وتناسب الأجزاء والاعتدال والبساطة الوقورة. أما الكلاسية كاتجاه فهى ما تعنى بالمبادىء أو الأساليب الملتزمة فى آداب قدماء الإغريق أو الرومان أو فنونهما، أو اتباع المعايير التقليدية فى كل زمان ومكان[١٦].

وفى استقراء الإشارة اللغوية فى الانجليزية يبدو إلى حد كبير مدى فعالية تصوراتها على ما هى عليه فى اللاتينية، فهى طبقة اجتماعية أو فصل، ما وقعت

على Class، وتقليدى من الطراز الأول وما وقعت على Classic، ثم هو ملـــتزم الأشكال التقليدية ما وقعت على Classical[١٧].

وأيا ما كانت تعنى تصورات الإشارة اللغوية فـــى اليونانيـــة (Classes) فكلها تجتمع على احتواء تصور أوحد للمصطلح وفق ما ساد المجتمع اليونانى ثـــم الرومانى وما تبعه من عصور الانحطاط حتى كانت إرهاصات عصـــر النهضـــة ليشتد عود المصطلح ويستوى تصورة على ما أفـــاضت بـــه تصـــورات الإشـــارة اللغوية، من حيث كونها تعنى وحدة متميزة (فى الجيش أو الأســـطول)، أو طبقـــة متميزة هى طبقة الصفوة، أو فصل دراسى متميز، فهى فى كـــل الأحـــوال طبقـــة اجتماعية خاصة راقية وتعنـــى بـــالملوك والأمـــراء والنبـــلاء، وتدخـــل المجـــال المصطلحى على كونها عناية التصور بما يحقق (أيديولوجية) هذه الطبقة، ويلتقـــى التصور فى الأدب بذلك مع فن العمارة الذى كان يعنى بتبعية الأعمـــال الإغريقيـــة فى القرن الخامس والرابع قبل الميلاد[١٨] ولا شك أن هذا التصور هو الـــذى ظـــل يعمل على تبنى المصطلح فى منحاه القديم، حول ما قيل عن استواء المنحى الأدبـــى عليه فى القرن الخامس عشر كما يقول (ذهنى) [١٩] و (عياد) [٢٠] ، وظـــل يعمـــل على هذا الأساس انطلاقا من علية الفلسفة اليونانية وسيطرتها التامة علـــى الفكـــر البشرى فى أوربا القرون الوسطى، وكـــانت الكلاســـية نتاجـــا مشـــروعا لمقولـــة (أرسطو) بنظرية المحاكاة. ولما بلغ النموذج الإبداعى اليونانى شـــأوا بعيـــدا مـــن التميز وسط أرض جرداء قاحلة شهدت ظلام العصور الوسطى الأوربية، كـــان لا منجى من هذا الظلام- شأن الإنسان فى كل العصور أن يتحســـس إشـــراقاته فـــى سالف عهد حينما ينبطح الظلام على الحاضر والمستقبل- إلا أن يتعلق بها وينجـــو مما اعتراه من تخبط فظهرت النماذج الإبداعية اللاتينية واليونانيـــة كأقمـــار فـــى السماء، فحاول السير على سراجها، وبدأت تتشكل هوية المدرســـة انطلاقـــا مـــن النظرية وتمثلا لقواعد وأسس ثابته كانت فى منحاها الاجتماعى تجل وتحترم إلـــى حد كبير طبقة الملوك والأمراء والنبلاء المنوط بها فعالية البقاء فيخلـــص المنحـــى الفنى إلى استلال العلية الطبقية ذاتها، والتى تمثلت فى سلطوية الآلهة فـــى الفكـــر اليونانى حتى انبنى عليها جل الأعمال (الدرامية) على حساب الشعر الغنائى الـــذى يعتمد على الذاتية والفردية، ولولا أن كان ذلك الاتساق الطبقـــى علـــى المســـتوى الفنى؛ ما وجدت الكلاسية ذلك الرواج وما وقعـــت علـــى توطيـــد أركانـــها بـــهذا الرسوخ. فثمة بعد علمى يتوكأ على النظرية فـــى البحـــث عـــن المثـــل الأعلـــى

والنموذج الأمثل باعتماد نظرية المحاكاة عند (أرسطو)، وآخر فنى فى ارتقاء هـــذه النماذج التى صاحبت حضارة عظيمة فى أوج ازدهارها لينعكس بذلك على تقنيتـــها وتجليها، ثم آخر اجتماعى يشهد بالعلية الطبقية لطبقة الملـــوك والأمـــراء والنبـــلاء (الطبقة الحاكمة) فى اتساق متواز مع آلهة اليونان، والأبعاد الثلاثة كفيله- إلى حـــد كبير - بتبنى التصور وإرساء قيمه ومعاييره.

ويفصل (شكرى عياد) بين الصوت الدال (كلاسى) والمصدر الصنـــاعى (كلاسية)، ليصبح الأول مقصورا على كل كاتب تدخل أعماله فى التراث مهما يكـن مذهبه فى الكتابة، والثانى يدل على الخصائص النوعية والفنية، وهو لم يســتعمل إلا فى بدايات القرن التاسع عشر فى كل من إيطاليا، وألمانيـــا، وفرنســا، وروســيا، وانجلترا، أى بعد ثلاثة قرون تقريبا من فعالية تصوره الأولى فيما عــرف بعصـــر الانبعاث (القرن الخامس عشر) [٢١] ويؤكد (ليليان فرست Lillian R. Furst) أن الكلاسية التى ظهرت فى فرنسا فى القرن السابع عشر لم تكن هى منبـت التوجـــه للتصور المصطلحى الأول للكلاسية، كما وقعت عند (مندور)، بل إنه يصبح علـــى الأرجح ما قال به (شكرى عياد) و (محمود ذهنى) بوقوعها قبل ذلك فـــى إيطاليـا بثلاثة قرون فيما عرف بعصر الانبعاث، أما ذلك الذى وقع فى فرنســا، فـــهو مـــا عرف بالكلاسية المحدثة والتى تبنت التصور ذاته فى عصر الانبعاث على ما هـــو عليه فى الكلاسية الأولى حينما وضعت التصور على نصب تعلى من قدر النمـــوذج اليونانى وما كان عليه من أفكار جمالية عند (أرسطو)، و(هوراس)، و(كوينتليـــان)، و (لونجنجوس)، "وكان موضوع المناقشـــة الكبـــير هـــو العـــودة إلـــى الأقدميـــن ومحاكاتهم، وهم الذين يتمتعون بمرجعية لا تحد، ويوحون برغبة ملحة للسير علـــى خطاهم "[٢٢] ثم يرصد (فرست) منحى التوجه الاجتماعى ودوره فى دعـــم أصـــول النظرية وأسس وقواعد المدرسة الأدبية التى اتسقت مع فـــرض الســـيادة الطبقيـــة المطلقة كنظام يرتبط باستبدادية سياسية وأدبية لهذه المذهبية فى فرنسا، بينما كـــانت أقل وطأة فى إنجلترا، حتى أن (شكسبير) لم يكن ليولى قوانين الكلاسية أى اهتمـــام ولم تكن (هاملت) على قدرها من القبول فى بواكير القرن الثامن عشر[٢٣]. وعلـــى الرغم من ذلك فإن سلطوية الكلاسية المحدثة فرضت نفسها على الفكر إلـــى حـــد كبير ومجدت العقل إلى حد أكبر، حتى جاء الشك الديكارتى، وصار العقل العمـــود الفقرى للفكر الأوربى والذى جاء الرومانسيون لكسره[٢٤].

ويحاول (كودن) استقراء المنحى التاريخي للتصور عند اليونانيين والرومان وفي العصور الوسطى وعصر النهضة، فيضعنا أولا أمام التصور اليوناني بفعالية مصطلح (كلاسي) للتمييز بين عدد من المعاني، "ولكن الأساسي منها هو أ- من الطراز الأول ب- ينتمي إلى فن أو أدب اليونان وروما. جـ. كاتب من الطراز الأول وذو امتياز معروف عموما. وبالرجوع إلى الأصل فقد كان يكتب المؤلف الكلاسي Scriptor Classicas للطبقة العليا، والمؤلف البلوريتاري Scriptor Proletarius كان يكتب للطبقة الدنيا. وبالتدريج أصبحت كلمة Classic تميز عند الرومان الكاتب الذي ينتمي في كتابته إلى الطراز الأول، وأثناء العصور الوسطى كانت الكلمة تعني مجرد كاتب موضع دراسة (في فصل دراسي)، وذلك بصرف النظر عن مميزاته [وذلك ما يتسق في جانبه الأول مع مقولة (عياد) ويناقضها في جانبه الثاني] وفي عصر النهضة Renaissance كانت الأعمال الرئيسة فقط والتي كان يكتبها الكتاب اليونانيون واللاتينيون هي التي تعتبر ذات أهمية من الطبقة الأولى. وقد أقامت المثالية الإنسانية رأيا هو أن أفضل الكتاب الكلاسيين هم الذين وصلوا إلى الكمال."[٢٥].

أما السؤال المطروح الآن، هل يمكن بعد أكثر من ستة قرون مضت على الفعالية الأولى للتصور المصطلحي للكلاسية، وثلاثة قرون على الكلاسية المحدثة أن نتمثلها على أساسه؟! أم أن المصطلح استطاع أن يفلت من أسر المحدودية إلى ما ينسحب على تجريده في تواطؤ ثان؟!

إن (عياد) حينما خلص بالتصور إلى تجلي العقلانية المطلقة؛ إنما كان يرمي إلى محاولة تجريده إلى ما لايحده من زمان أو مكان، حتى أنه وصل إلى العبقرية الفردية التي تفلت بالمرة من أسر التقليد والمحاكاة إلى ما شاعت للتعبير عن الأنسب، وهذا ما قد يفلت إلى خارج حدود التصور، لأن هذه العبقرية الفردية لما تجد أرضا خصبة لها بعد. أما (وهبة) فيصل بالتصور إلى التجريد الصريح ليرسو على اتباع المعايير التقليدية في كل زمان ومكان.

ونوشك أن نقع بذلك على التصور المصطلحي وفق ما تجليه الجماعة وتنتهكه فاعلية الزمن بما ينسجم مع منحى التوجه الفكري في العصر الحديث، ويذهب (زكي بدوي) لألا يعتمد من مفهوم (وهبة) سوى التصور الذي وقع على الاتساق مع الفكر المعاصر، ثم يشير إلى جوهر التأصيل إشارة عابرة بعدما تحول بفاعلية الزمن إلى مجرد أصل يدخل في المجال التأريخي بدرجة أوقع من إعماله

فى مجال التصور الآنى، فيقول "الكلاسية Classicism فى مجال الأدب والفن الميل إلى اتباع المعايير التقليدية والأصول المقررة التى استقر عليها العرف والبساطة والاعتدال وتناسب الأجزاء والاهتمام بوضوح الفكر وعذوبة الأسلوب وتناسق العبارات- كما يقصد بالكلاسية الآداب أو الفنون التى تنبثق بأصل وجودها إلى عصور الثقافتين اليونانية والرومانية"(٢٦).

وواضح إلى حد كبير مدى رضوخ التصور إلى التسليم لسلطوية التبعية، على الرغم من محاولة (عياد) رد فعاليته إلى العقل والعقلانية وما يعد ثورة بالخروج عن السائد إلى الأنسب، إلا أن هذه المحاولة بالفعل تفلت إلى حد كبير من أصل التصور المصطلحى للكلاسى بتوجيهه القديم والحديث، وشبيه به إلى حد ما ما يقع عند (كودن) حينما يرد التصور فى منحاه الحديث وتطبيقه على الأدب إلى امتلاك ذلك العمل لصفات النظام والتناسق والتوازن والتنظيم، ثم يضيف بعدا آخر هو أنه لا شىء يمكن استبعاده من العمل أو إضافته إليه بدون إصابته بالضرر(٢٧)، وهذه الإضافة الأخيرة ترد بالضرورة إلى مثالية نسبية ترتبط بالبحث عن الكمال فى التوجه القديم فى محاولة توثيق التميز، لأن ذلك يمكن أن ينطبق على أى نص غير كلاسى، غير أن هذه المثالية ترجع هى الأخرى إلى معيارية نسبية ترد إلى كل ما هو سلفى أو تبعى بالقياس؛ ذلك أن فلسفة الكلاسية تعتمد الموقف المفسر لعلاقة الإنسان بمجتمعه من خلال آلية علاقاته السائدة التى مردها فى النهاية إلى نظرية المحاكاة، وتتوطد أركان هذه النظرية باتكائها الفلسفى على احتواء علاقات العبودية والإقطاعية لتصبح هى الروح السائدة المسيطرة على توجهات المجتمع فكريا وأدبيا، ويصبح أيضا "كل نزوع كلاسى هو فى حقيقة أمره تثبيت لتلك العلاقات أو دعوة إلى الرجوع إليها"(٢٨).

على هذا الأساس فإن التوجه الكلاسى احتوى أيديولوجية العلية التى افترضتها الفلسفة النظرية فى منشأ التصور من كونه بالضرورة النمط المثالى الأوحد والمقدس إلى تبعية من تبعياته تحتم سلطوية كل ما هو سابق على ما هو لاحق، بناء على بناء، وكلما ارتفعنا عن الأساس وهنت علة المثالية وتضاءلت حجة الاتكاء، وهذا الصلف وهذه العبودية واكبتها بالضرورة الفنية تقنية مواجهة من كل عمل اتباعى يحاول محاكاة الأصل، حتى استقر التصور إلى حد كبير مع المعنى التقليدى؛ ما دامت هذه المحاولات لا يشرع لها بالتجاوز إلا بالخروج المذهبى غير المشروع عن الفلسفة والنظرية إلى توجه فكرى مجرد آخر.

على الرغم من ذلك، فإن تبلور التوجه الحديث للمصطلح واستواء تصوره على ما يخرجه من إطار القيود الاجتماعية، وإن ظل على حاله من الخضوع للمعايير الفنية السلفية؛ هو ما دفع (المدرسة الأدبية) إلى تنميط مجموعة من الأسس والقواعد التى حفظت لها كينونتها بصورة تتسق والعقل، وخضوع الفن للمدرك الذهنى، فصورت الماضى أبدا بصورة مشرقة، تتحقق من خلالها المتعة من قبيل الامتداد السلالى بين الأحفاد والأجداد، فضلا عن احتواء التصور الكلاسى لعنصر جوهرى تبدى فى أدب اليونان وروما وامتد إلى الكلاسية الجديدة، وهو مدى اتكائه على القيم المطلقة التى جمعت بين النظام والجمال فى حضور عقلى، أو كما يجمعها (سانت بيف) فى مقولة (والترباتر) "ليس ما جعل المنجزات القديمة تتصف بالكلاسية هو قدمها، بل هو ما فيها من حيوية ونضارة ونظام"[٢٩] ، وكلها أمور تتسق والعقلانية التى أكد عليها (شكرى عياد) نقلا عن (هنرى بير) ليضيف إلى وصف (سانت بيف) الوضوح الفكرى، والموضوعية، والتزام القواعد، ومشابهة الحقيقة، ثم الأخلاق[٣٠]، والأخيرة ترد عن المنحى الأصولى لتوجهات النبلاء، وكأن الكلاسية معنية – كما يقول (عياد) بالشكل المهذب الذى يحمل قيمة الموضوعية الاجتماعية أما الأسلوب الكلاسى فهو "ينافى التعقيد، وينفر من الغرابة، ولا يحرص على شىء كما يحرص على الوضوح... فالشاعرالكلاسى يريد أن يمتع جمهوره، ولا يريد أن يثير دهشته بشىء خارج عن المألوف"[٣١].

أصبحت الكلاسية إذن نمطا من أنماط السلوك الفنى، تعتمد فى أصلها الفلسفى على نظرية المحاكاة وتتمخض عن توجه اجتماعى يحترم إلى حد كبير سادته وصفوته وماضيه، وينحو منحى العقل باعتباره المفجر الأول للعمل الأدبى فيجنح إلى النظام والموضوعية والتزام القواعد الموروثة ليعنى فى النهاية بتوطيد أركان القيم الأخلاقية.

وكأن الفن تربية – ليس إلا – وكأن الأدب تأديب– ضمن أدوات تأديب السلطة الحاكمة– وكأن هذه التربية وهذا التأديب رسالة لا يقدر على حملها، ولا يقنن أسسها وشرائعها؛ سوى الصفوة المعنيين بتثبيت الأصول والقواعد التى تضمن لهم حق الاحترام الأبدى، ويصبح أى خروج عنهم باطلا. ولعل فلسفة الكلاسية– وإن وقعت جذورها على معايير منطقية وفق ما كان لأمر الحضارة اليونانية– تفى بأنها فى تجليها الحديث لم تكن تتكىء على الجذور ذاتها، بل وقعت على تأصيل الجانب السلبى فيها، ذلك الذى يتبنى حتمية التبعية لطبقة الصفوة باعتبارهم سدنة

القيم وأصحاب المثل العليا المنوط لهم الخطاب والمنوط بهم منابع الخير والفن والجمال، فليس (الأنا) إلا (الحاكم)، وليس الـ (نحن) إلا (النبلاء)، وليس ثمة نظرية إلا (الموضوعية) وليس ثمة (عاطفة) إلا (العقل)، وليس من حق الفنان أن يبدع سوى ما تفرضه سلطوية المثل الأعلى أو موضوعية المحكومين في تحقيق ذاتية الحاكم والسلف الذين ساروا على النهج ذاته، وليس ثمة ترميز أو همز أو لمز، إنما هو الوضوح والنظام، وكأن الفن مرهون بأمر الحاكم العسكرى، حتى غدا للملوك والأمراء قداسة بلغت حد الإيمان بأن ما يجرى فى عروقهم دم أزرق على خلاف باقى البشر، وهذه القداسة التى بلغت حد التأليه فى الحضارة اليونانية لولا ما حباها من رقى فى مناح شتى؛ حتى كان وراء كل إله علم عظيم؛ ما انصرفت العقول إلى هذه الدرجة من الإيمان بمن لا علم لهم، ولما وقعت هذه الكلاسية وحاولت توطيد أركان التوجه ذاته؛ فإنها سرعان ما بدأت تتهاوى فى أول هزة اجتماعية، وكان من الطبيعى أن تواجه فيها (هاملت) بالرفض[٣٢]، بعدما اخترقت السنن والقوانين الاتباعية وانتهكت حرمة هذه الطبقة، ثم هى لم تنهض إلا على ما تركته الكلاسية فى عصر الانبعاث وما قبله من تقنية فنية للعمل الأدبى، حتى كانت قد "منحت الناس (نظرة للعالم)، واضحة، ثابته، مستقاة من الاطمئنان إلى نظام راسخ فى العالم، يعطى الأدب كذلك مستندا ثابتا"[٣٣].

ولم تكد تبرز إلى الوجود فلسفتها خاصة فى اعتمادها على العقل وما يمكن أن تورثه من جمود وعقم بتبعيتها؛ حتى كان ما كان من أمر (ديكارت) الذى بدأ الإحساس بـ الأنا (أنا أفكر فأنا موجود)، وفضلا عما صنعه (نيوتن) بتوجه فردى، ظهرت الحاجة إلى الذاتية، وبدأت تساؤلات عصر التنوير، وبدأت الثورة على عقلانية الشعر، وبدأ التحرر من سلطوية عقيدة الكلاسية المحدثة، وقبل أن يأتى النصف الثانى من القرن الثامن عشر بدأت إرهاصات أنماط جديدة من الشعور، وعلت مقولة (هيوم) (١٧٣٩) "إن العقل هو، ويجب الا يكون سوى العبد للعواطف"، حتى تمثلت ذلك (الكوميديا الدامغة) للفرنسى (لاشوزيه)، وأشعار الألمانى (كلوبستوك)، ثم أعمال (مانون ليسكو) (١٧٣٥)، و (روسو) (١٧٦١)، وجوته(١٧٧٤) [٣٤] وبدأ خفوت نجم الكلاسية فى الأفق وبزوغ نجم جديد لتوجهات الفكر البشرى، وبدأ تصور آخر يتكىء على فعالية الأصل المعرفى فى نظرية المصطلح النقدى، ويتمثل قضية المصطلح الواقعة على الجدلية الاصطلاحية بين *الأصل وفاعلية الزمن، وسوف نكتشف من خلاله أبعاد تلك الفلسفة التى انتقلت*

بالتصور المصطلحى من الركود التاريخى فى منحاه الأول إلى التجلى فى المنحى الفكرى المعاصر.

الرومانسية Romanticism :

لم تتفرد (الكلاسية) وحدها بآداب العصور الوسطى، فقد تسربت – على استحياء – بعض القصص الشعرية والنثرية التى كانت تنشد الحب المثالى والمغامرة والبطولة، وشاعت فى أسبانيا وفرنسا على وجه الخصوص، وقد غدت كلمة Romance تعبيرا عن هذه القصائد الغنائية القصصية، ورادفها معنى الزائف والمتخيل والوهمى فى عصر الكلاسية المحدثة[٣٥]، أى أن (الرومانسى) كان اسما يطلق على "قصة شعرية أو نثرية من قصص القرون الوسطى أو الحب الشريف أو المغامرات والفروسية"[٣٦]، الأمر الذى دفع (محمد عنانى) إلى القول بضرورة الفصل بين (الرومانس) و (الرومانتيكية) وذلك للخلط الشائع – كايرى- فى ترجمة (رومانتيك) الإنجليزية إلى (رومانتيكى) أحيانا و (رومانسى) أحيانا أخرى ، "ولكن الكلمة الأصلية – اسم – رومانس ... لا تتصل بكلمة رومانتيكى إلا بصلة اشتقاقية، فهى تعنى فى الأصل قصص الحب والمغامرات والفروسية ... وكانت تتسم بالعواطف المبالغ فيها والإغراق فى الخيال إلى حد الشطط والابتعاد التام عن عالم الواقع، بينما تطلق الصفة منها – أى رومانتيكى- كما هو معروف على الحركة الأدبية التى بلغت أوجها فى أوائل القرن التاسع عشر، وحققت فى الشعر بصفة خاصة ضروب التحرر والجيشان العاطفى والثورة على تقاليد المجتمع المتزمت."[٣٧].

وفى الوقت الذى يؤكد فيه (محمود ذهنى) على أن الصوت الدال وقع اختياره من أصحاب الاتجاه الجديد – آنذاك- ليكون خير تعبير عن توجههم؛ بانحلال اللاتينية الى لهجات (الرمانيوس) لتجىء منها (الرومانسية) فتكون خير إنكار للكلاسية والثورة عليها[٣٨]؛ فإن (المسدى) يرد أصل المصطلح إلى الفرنسية وإلى صيغة الصفة (رومانتيك) والتى تعود إلى سنة ١٦٧٥، حينما دخلت إليها من الانجليزية فى التاريخ ذاته، بينما وقعت فعاليتها بالدلالة ذاتها فى الألمانية سنة ١٨٠٤م، ثم استقر المصطلح سنة ١٨٢٠ فى فرنسا على التيار الإبداعى (رومانتيسم) حتى عرف صياغة أخرى عند (ستاندال) يحاكى بها الصيغة الإيطالية ليقع على (رومانيتسسم) بدلا من (رومانتيسم) ويعود ذلك إلى سنة ١٨٢٣[٣٩].

ثم يعرج (المسدى) على منازل المصطلح فى التداول العربى، فيعرض لمحاولة ترجمة المصطلح بـ (الإبداعية) من إيداعى ثم إعراض التداول عنها والتمسك باللفظ الدخيل، ثم يشير إلى ورود صيغة (الرومانتيكية) باعتماد الجذر النعتى على اللغة الأجنبية - الفرنسية أو الإنجليزية - وكذلك (الرومنطيقية)، بالقلب الصوتى المشروع، أما الصورة الثالثة فهى صيغة (رومانس) التى اعتمدت أصل الصيغة الاسم، ويقول "وقد سمح الانطلاق من المصدر باختصار بنية الكلمة بعد إسقاط المقطع الذى تعاقبت عليه التاء والطاء فى الصيغتين السابقتين فقيل الرومنسى ولم يقل الرومنتيسى ولا الرومنطيقى"[٤٠]، ويؤكد (المسدى) أن توزيع الصوت الدال بين (رومانسى وروِمنسى) قد انبنى على تحرير فى الثانية بالحرص على تفادى الساكنين وسكون النون وهو مالم تبحه العربية إلا فيما ندر[٤١].

والمنحى التاريخى لـ (رومانسى) عند (ليليان فرست) لا يتنافى مع ما وقع عليه (المسدى)، حيث يرد الأصل إلى الإنجليزية بمصاحبتها لكلمة (طيب) وإشارتها إلى قصص البطولة والمغامرات القديمة حتى صار بإمكانها أن تعنى (آسرا للخيال)، ثم صارت تطلق على المشاهد الريفية ومناظر الطبيعة بمعنى إيجابى ، وغالبا ما كانت توضع لوصف الجبال والغابات والأماكن المتوحشة التى ترتبط بقصص (الرومانس) القديمة، "وهكذا صارت الكلمة مع انتصاف القرن الثامن عشر تحمل معنى مزدوجا : المعنى الأصلى، أى ما يوحى أو يذكر بقصص الرومانسى القديمة، ومعنى تطور ليشير إلى اتصالها بالخيال والمشاعر"[٤٢]، ثم يؤكد (فرست) على استيراد الكلمة إلى الفرنسية من الانجليزية فى الوقت الذى كانت تحاول فيه الأولى وضع المقابل لها بلفظى (رومانيسك) و (بيتوريسك)، قبل اتخاذ (رومانتيك) على أنها كلمة إنجليزية مستعارة[٤٣].

وواقع الأمر أن القول باعتماد الصوت الدال (رومانتيكى) - بناء على ما سبق- على حساب (رومانسى) لا يرقى إلى القبول المنطقى وفق آلية الاصطلاح وأسس الوضع، لأن اللفظ فى إشارته اللغوية إذا ما وقع فى أول تصور أخذ عنه على أنه (قصة من القرون الوسطى، وأغانى الحب فى الأسبانية)؛ فإنه فى الأساس عالة على ما اتسق مع مقولة (ذهنى) برده إلى لهجات (الرومانيوس) فى اليونانية، ومنها دخل إلى الإنجليزية والفرنسية ليحمل تصورات قصص البطولة والفروسية وتتجلى عنايته بجو الغموض والمغامرة، والحب المثالى، والكذب الفنى، والغربة، وأحداث الواقع المؤلمة.. إلخ[٤٤]. ولما كان التصور المصطلحى يعنى بذلك التيار

الذى جاء مناهضا للكلاسية، واشتد عوده إلى درجة الاصطلاح عند الكاتب الفرنسى (ستندال) (١٧٨٣ - ١٨٤٢) ثم استوى على سوقه فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، فإن وقوعه- الذى بلغ حد الامتناع عن التحديد- على تصورات الإشارة اللغوية فى صيغتها المصدرية لهو كفيل بتحقيق شرعية النسب إلى (رومانس Romance) دون الحاجة إلى اللجوء للصفة (رومانتيك Romantic) والتى تحمل النسب فى الإنجليزية وحتى إذا ما وقعت على التعريب اضطر المعرب إلى النسب بالعربية لتصبح (رومانتيكى) ويتكرر بذلك النسبة مرتين، وهو الأمر الذى فطن إليه فى (الكلاسية) (المسدى)، و (عياد)، وهو ما تؤكده مقولة (عبد الواحد لؤلؤة) بأن "الرومانسية، والرومانسى أصح استعمالا من الرومانتيكية أو الرومانطيقية، أوصفة رومانتيكى أو روما نطيقى ٠٠٠ فإن الأصل الإنجليزى للكلمة، كما يفهم من الفصل، صفة من الاسم romance، والنسبة إليه فى الإنجليزية تكون بإضافة IC بعد قلب لفظ السين آخر الاسم إلى تاء كما تفوض قواعد اللغة الإنجليزية لذلك يجب إضافة ياء النسب فى العربية فنقول رومانسى ورومانسية، ولا يجوز إضافة ياء النسب إلى الصفة الأعجمية المنسوبة أساسا إلى اسم ، لأننا بذلك نكون قد نسبنا مرتين، وهذا خطأ"[٤٥].

وقد بلغ المصطلح اتساعا لا حدود له فيما احتوى من تصورات حتى لاحظ العالم الأمريكى (لف جوى Lovejoy) ذات مرة أن كلمة (Romantic) قد وقعت فى سياقات متعددة بمعان كثيرة، وأنها إذا أتت وحدها لا تعنى شيئا على الاطلاق[٤٦]. " ويبدو أن التكرار أخرج الحياة من هذا المصطلح، وعلى الرغم من ذلك فهو لما يزل كمصطلح لولبى، فهو كلمة لا يستغنى عنها ولا فائدة منها فى الوقت نفسه، فتنوع معانيها ودلالاتها الفعلية والمحتملة يعكس الرومانسية الأوربية المعقدة والمتعددة وفى (انحدار وسقوط الرومانسية) عام ١٩٤٨ قام (لوكاس F.L.Lucas) بإحصاء ١١٣٩٦ معنى لكلمة Romanticism"[٤٧]، ومثله ما كان من (بارزون Barzun) فى محاولته احتواء تصورات المصطلح التى تقع على عدة معان منها "جذاب- طنان- محافظ- انفعالى- ملىء بالحيوية والمرح- خيالى - بلا شكل - غير ذى جدوى - بطولى - غير منطقى - مادى - غامض - واقعى- غبى- غير حقيقى - غير أنانى ويمكن للمرء أن يضيف إليها : مغامر - شجاع - غير عادى - فخم - ميلودرامى- عاطفى- متوحش."[٤٨]. وجلها تصورات تنبنى على محاولات الارتقاء بالجانب الوجدانى فى تمثله المثالية المطلقة

كشيىء معارض ومضاد للعقل[٤٩]، على حساب ما يمكن رده من تصورات نظرية إلى (الكلاسية) الانتظامية والاتباعية والصلفية والكائنة على حدود العقل والمنطق بما يتجاوب بمرونة أكبر مع الجوانب المادية حول التوجه الفلسفى النظرى ومن خلال المنحى الفنى التقنى.

ولعل ذلك ما دفع (ليليان فرست) إلى ترديد مقولة (بوركوم) فى مقاله عن (الرومانسية) فى مجلة (كينون) عام ١٩٤١ حين قال "من يحاول تعريف الرومانسية يدخل فى مهمة خطرة راح ضحيتها كثيرون"[٥٠]، ثم يواصل حصر التصورات على غرار ما صنع (كودن) إلا أنه يقع على سمات أخرى تنشط فى التصور المصطلحى عند العديد من الأدباء على اعتبارها أضدادا لتصورات (الكلاسية) فتأتى عند (جوته) على كونها مرضا، وعند (برونتير) تصبح اضطواب الخيال وهياج الشطط وموجة عمياء من الغرور الأدبى، أما (هاينه) فعنده الفن الرومانسى يوحى باللامحدود، وتصبح رغبة لإيجاد ذلك اللامحدود خلال المحدود والتوفيق بين الحقيقى وغير الحقيقى عند (فيرجايد)، والعودة إلى الطبيعة عند (روسو)، والتعلق بالعجيب ومخالفة المألوف عند (بابيت)، وعند آخرين : هروب من الواقع، سوداوية، عاطفية، ذاتية، عاطفة أكثر منها عقل، العجيب والمثير، الغربة والغرابة، الطريقة السحرية فى الكتابة، ثم يحصر (فرست) هذه التعريفات فيما يتمتع بالجمع مثل ما يأتى فى قول (جوته) و (بابيت) و (هاينه) ، أما المنع فهو ما يقع عليه الخلاف[٥١].

ولاشك أن المتابع للحصر التصورى للمصطلح سوف يصل إلى أن ثمة تداخلا واضحا لتيارات واتجاهات أخرى سوف تتبلور وتنفصل عن المنبع الأصلى، والأهم من ذلك ما يمكن أن يضيفه (فريدريك) بقوله "إن الرومانسى، ليس محض نوع بل هو كذلك من عناصر الشعر ... وبهذا المعنى تكون الكتابة الإبداعية جميعا رومانسية إلى حد وهكذا أصبحت هذه الصفة تطلق على (شكسبير) كما تطلق على (دانتى) و (سرفانتيس)"[٥٢].

وهذا التحرر الجميل هو بداية إطلاق التصور ليتجاوز حدود المدرسة الأدبية المناهضة للكلاسية فى أواخر القرن الثامن عشر، إلى ما يحمل التصور على تقنية فنية ورؤية كونية تنسحب إلى عموم الجنس الأدبى الذى ينضوى على الارتقاء بالجنس البشرى- شأن الفنون كافة - وتختلف الرؤى فيه - شأن الفنون

كذلك- بمدى تحقيق التوازن بين المادى والوجدانى، وما يمكن أن تنصرف إليه كينونة الإنسان فى رقيها باحتواء الخير وقدرتها على مواجهة الشر .

أما (مجدى وهبة) فإنه حينما يعرض للتصور يفصل بين منحاه العام فى ابتغاء تحريره، وخصوصيته فى الأدب، على أن تنصب تلك الخصوصية على توجهات المدرسة الأدبية، بينما يأتى المنحى العام لديه مشتملا المدرسة الأدبية فى مناهضتها للكلاسية ثم يرادف بعض حصر كل من (كودن) و (فرست)، فيقول "ويراد بها بصفة عامة حالة نفسية أهم خصائصها زيادة الحساسية وعدم القناعة بما يمليه العقل والحكمة، ويندرج تحت هذا المعنى أزمات الإرادة، والقلق، والإفراط فى الاهتمام بالذات، وحدة الانفعالات، والرغبة فى الهروب من الواقع الحاضر"[٥٣]، وذلك هو المنحى العام، أما خصوصيته فى الأدب فتنصب على توجهات ثلاثة فى بلاد مختلفة، الأول منها هو المدرسة الألمانية فى أواخر القرن الثامن عشر بقيادة (فريدريك شليجل)، "وتتميز بالثورة على المبادىء والنواميس الجمالية الموروثة من أرسطو واستبدال الوجدان والانفعالات الشخصية بها، واعتبار الرواية النثرية أهم نوع أدبى يعبر عن عصر هذه المدرسة تعبير الملحمة عن العصر الكلاسى"[٥٤]، أما الثانى فينشط فى المدرسة الإنجليزية التى ظهرت أواخر القرن الثامن عشر أيضا على يد كل من (كولردج) و (وردزورث) كثورة فنية على الأوضاع الأرسطو طالية الشائعة بتحرير القوافى والإفراط فى المحسنات البلاغية والاهتمام بالطبيعة فى الوصف الشعرى ليصبح الأدب متنفسا عن الذات، ثم تأتى بعد ذلك المدرسة الفرنسية والتى بلغت أوج ازدهارها بين ١٨٢٠ - ١٨٥٠ وكانت عنايتها بـ (الأنا) والتعبير عن الشعور بالقلق والتمزق والحزن والهروب من الواقع إلى نزعة مثالية واكبتها بالضرورة صحوة دينية مسيحية واهتمام بالقضايا الاجتماعية[٥٥].

لتلتقى المدارس الثلاث بذلك على تصور أوحد يعنى بمناهضة الكلاسية عموما وبالإعلاء من شأن الذات وطغيان الحس الجمالى وسيادة روح الحزن والقلق فى امتزاج الإنسان بالطبيعة، والرضوخ المطلق للقدرية، ما وقع منها على الجبرية أو الاختيارية، وتخفت النزعة الأبيقورية ، ويعلو التلذذ بالألم، انطلاقا من الإيمان بالمثالية المطلقة، فضلا عن حفاوته فى مجال الفنون بالصور الخلابة المفعمة بالمياه والتى كانت تزين الحدائق الإنجليزية تواصلا مع نهج الإعلاء من شأن الصورة الفنية فى التقنية الإبداعية[٥٦] وكعادته يحاول (أحمد زكى بدوى) أن

يجمع شتات التصور، ولكنه يخرجه تماما من دائرته الأولى المحددة إلى طلاقة دلالته، انطلاقا من اعتبار (الرومانسية) فلسفة عامة فى الأدب، ولم تعد مقصورة على التوجه الاصطلاحى الأول وحسب، فهى "اتجاه فى الأدب نحو التحرر من القواعد القائمة والتقاليد الموروثة وحب الطبيعة وتغليب المشاعر الذاتية والإغراق فى العاطفة والخيال على العقل والمنطق والرومانسية من وجهة النظر الفلسفية إطلاق الموقف الفردى وإثارة الشعور فى أغمض صوره، والاعتقاد بلانهائية الوجود ولا نهائية التقدم فى التاريخ"[٥٧].

ويمكن لهذا التصور أن يحظى – إلى حدما – بالجمع والمنع فى منحاه التجريدى نحو فعالية المصطلح قديما وحديثا؛ بما يؤكد مصداقية الجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفعالية الزمن بتخطيه الحدود الأولى ونشاطه المطلق اتكاء على فرضية اعتماد المدرسة الأدبية على الأصل النظرى فى نظرية (التعبير) والتى دارت حولها جل التصورات قبل استقرار التصور المصطلحى لتصبح مقولة (لاسيل) "الرومانسية عالم الأنسحاب من التجربة الخارجية للتركيز على التجربة الداخلية"[٥٨]، ومقولة (لوكاس)"إنها الحلم النشوان"[٥٩] جزءا من الذاتية فى (التعبير)، والفردانية فى التوجه.

عموما، فإن التصور ينحصر فى قصص القرون الوسطى الشعرية والنثرية والتى تعنى بالبطولة والمغامرة والحب والمثالية والخيال والغموض والذاتية مارد الصوت الدال إلى (رومانسى)، أما إذا وقع النسب على صيغة المصدر الصناعى (رومانسية) فإن التصور يحتوى توجهات المدرسة الأدبية بخصائصها الفنية المناهضة للكلاسية، والتى ازدهرت فى أواخر القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر فى كل من ألمانيا وانجلترا وفرنسا؛وما يمكن أن يخرج به إلى التجريد للنشاط الفعال فى الواقع المعاصر متجاوزا حدود النوع، وينشط ليصبح خاصة عامة فى الجنس الأدبى، أوتوجها فنيا نظريا وتقنيا يمكنه أن يفلت من أسر التاريخ متمثلا بعضا من تلك التصورات التى وقع عليها فى الأصل، والتى بلغت عد الحصا، غير أن هذه التصورات لابد وأن تجتمع بالضرورة على تصور أوحد للإجازة الاصطلاحية، وهذا التصور هو ما يتمثل إلى حد كبير فى كل ما يتصل بإزكاء الجانب الروحى الوجدانى والذاتى والفردى والضعيف، على حساب المادية الجماعية المطلقة والطاغية فى فلك الصراع بين الخير والشر والمعنوى والمادى.

وشأن العرض أن يصبح فعلا أو رد فعل طارىء؛ أما الجوهر فله الفعالية المطلقة، وما دامت فلسفة النظرية معنية فى الأصل بالجواهر؛ فإن هذا ما يدفعنا إلى التساؤل؛ هل الرومانسية عرض أم جوهر؟ وبمعنى آخر، هل كان تفجرها وتجليها نظرية فكرية مجردة أم كانت رد فعل مناهض طارىء وحسب؟ ومثل هذا السؤال هو ما يجب أن يشغل أذهاننا إزاء أى تحول فى منهج التفكير البشرى، وإذا ما كان التصور هو الأصل والصوت الدال تابعا له فى آلية الوضع؛ فإن نظرية المصطلح النقدى تتجلى فى حفظ استواء هاتيك المناهج الفكرية حال تأصيلها لملابسات التصور وأيديولوجيته، ثم مدى مساهمته فى البناء الحضارى سلبا أو إيجابا، ليتحول التاريخ إلى عنصر فعال فى تحقيق منظومة التطور، ويتمثل فى الوقت ذاته مناوشات إثارة ما خمد من جمر تحت الرماد فى تلك التصورات المصطلحية ثم معاودتها الكرة بين الحين والحين.

إننا أمام (الرومانسية) إذا ما حاولنا طرح المنحى العرض نجد أنفسنا فى غمرة من التصورات مردها فى الأصل إلى مناهضة الوضع السائد والمألوف، وتلك فى حد ذاتها علة كفيلة بالتحول إذا ما أدركنا أن الفنان متمرد بطبعة، قلق بتكوينه، أو كما يقول المتنبى "على قلق كأن الريح تحتى"، ثم هو دائما فى محاولة دءوبة للبحث عن عالم أجمل وأكثر مثالية ورفاهية لكل بنى البشر، غير أن الهوة تظل على حالها من الاتساع بين المثال والواقع، لأنه فى نهاية المطاف (مجتمع) بشرى سيظل فيه من الخير مالا يسع الجميع وفيه من الشر مالم تقدر على رفعه رسالات السماء ولا فنون الأرض، ومن هنا وقع ذلك الصراع الأبدى بين الخير والشر، والبقاء والفناء، والتعب والراحة، والشقاء والرفاهية، والظلم والعدل، والغضب والرضا، والطمع والقناعة، والقوة والضعف... إلخ، وكلها أضداد، والشيء لايحيا إلا بضده، وكأن عليها استواء الأرض وميزان الحياة، بما يدفع إلى القول بأنك كلما حاولت تحقيق إيجابيات بعضها كان على حساب إيجابيات البعض الآخر، وكأنك تحاول إصلاح ضلع معوج، غير أن ذلك لايثبط عزيمة محاولات التأصيل التى تفاوتت فى رعايتها المنحى الفكرى والفلسفى للتصور بين الأصل وفاعلية الزمن على اثنتين لاثالث لهما، الأولى يمثلها المنحى المادى والثانية تقع على المنحى الروحى والوجدانى، وتشمل الأولى كل الجوانب المادية فى الحياة بما فيها طينية الإنسان، وكل ما يدنو به إلى الأرض فى سمت خلقه لإعمارها، أما الثانية فتحوى مثاليات القيم الإنسانية الأخلاقية، ولأن روح بنى آدم من روح

الله[٦٠]، فهى تتمثل جوانب الديانات وأعراف الأخلاق وكل ما يصعد بها إلى السماء، أو إلى ما هو أعلى من مثاليات الفن وجماليات المتع الوجدانية، وتتسع هذه النظرة إلى إدخال فعاليات أخرى قد لا تتسق مع المفهوم الأخلاقى فى اعتمادها على اختيارية الفعل الإنسانى[٦١]، ومدى تطويعه لما يرتبط بهذه الوجدانيات أو الجانب الروحى. ولا تلتقى فعاليتهما معا فى الفن إلا من قبيل محاولة التكامل وتحقيق علية الجوانب الإيجابية فى أضداد الحياة، أما إذا تفوقت إحداهما على الأخرى فثمة تصدع يعترى منهجها لا يلبث أن تتبعة محاولات أخرى لإحداث التوازن كلما انتابته زئبقية الأضداد.

على هذا الأساس يمكن أن ننظر إلى سلطان الفن فى الفلسفة اليونانية وكونها أصلا نبحث عنه بتحقيق ذلك التوازن بين المادى والروحى، وحتى إذا ما تردت الأوضاع السياسية والاجتماعية فى عصور الانحطاط؛ كان من الطبيعى أن تختل معها موازين الأضداد، لصالح فئة معينة أو جماعة بعينها استطاعت أن تجعل من المعايير الروحية فى الديانة المسيحية شركا لطغيانها على المعايير المادية، وجاء صلف الكنيسة، الأمر الذى كان مآله إلى الدخول فى موجات متلاحقة من الظلام والتخبط، ليصبح من الطبيعى أيضا أن تنهض منظومة الفكر البشرى على محاولة إعادة التوازن بالإعلاء من شأن المادى وإحكام العقل، وتحقيق مآرب سلطة أخرى وجدت هويتها فى الفلسفة اليونانية كما وجدتها فى التقنية الفنية فى المثل الأعلى الاتباعى على ما كان عليه من انتظام وتحديد وعقلانية، علها تكون الدفة التى توجه الشراع وتعيد استواء السفين على تلاطمات أمواج الزمان فكانت الكلاسية.

ولما اشتد عودها، واستوى أمرها، وانصرفت إليها التوجهات جملة، اختل سفينها مرة أخرى وأصبح فى حاجة إلى إعادة توازنه، فكان ما كان من أمر *(ديكارت) و (اينشتين)، و بدأ الحراك الاجتماعى لطبقة (البورجوازية).*

وجاءت (الرومانسية) عرضا وجوهرا محاولة تحقيق التوازن بين المادى والروحى مرة أخرى بعدما أسرفت (الكلاسية) فى انصرافها إلى العقل والاتباعية والمحدودية، وحاولت (الرومانسية) من جانبها أن تحقق الذاتية والفردية بما يتسق مع ما قال به (أرسطو) من طواعيتها لنظرية (التعبير)، ومحاولة الارتقاء بالروحى والوجدانى إلى مرتبة أسمى من تلك التى فقدت هويتها فى (الكلاسية)، حتى أن (هوكس) يعرف الرومانسية بقوله "هى محاولة فى مواجهة العوائق الواقعية

المتزايدة، للاحتفاظ – أو تبرير – تلك النظرة الموهومة عن العالم والحياة، التى تجىء نتيجة لمزاج خيالى بين المألوف والغريب، وبين المعروف وغير المعروف، والواقعى والمثالى، والمتناهى واللامتناهى، والمادى والروحى والطبيعى وما فوق الطبيعى (وليست الأزواج السالفة من المصطلحات متساوية طبعا فى المعنى)، فهى تمثل سبلا مختلفة لصور كشف الواقع (الرومانسى) عن نفسه فى الأمزجة المختلفة"[٦٢]، فهى تزاوج إذن بين الجوهر والعرض الذى لم يتوقف عند حد المناهضة وحسب؛ بل باحتفائها بتلك الثورة الاجتماعية التى واكبت عصر النهضة ونهضت على أكتاف (البورجوازية) التى صارت الكفة الأرجح فى احتواء مقاليد الأمور، لتفلت السلطة من الاتباعية العمياء إلى النهضة المستنيرة، ويتحول الانطياع من سلطة إلى أخرى بما يؤكد اتكاء الرومانسية على محاور التغيير الثلاثة – كما وقعت (الكلاسية)- ليأتى المحور العلمى أو الفلسفى فيما اتسق مع نظرية (التعبير) عند (أرسطو)، والمحور الفنى فى محاولة تحقيق الاتزان بين المادى والروحى كحاجة ملحة دائمة، اما المحور الثالث فيكمن فى فعالية المنحى الاجتماعى بعلية سلطة البورجوازيين، كما خضعت (الكلاسية) فى سالف عهد لعلية طبقة الملوك والأمراء والنبلاء.

فجوهر (الرومانسية) الذى انبنت عليه فلسفتها- فى تبنيها التصور المجرد- هو محاولة تحقيق التوازن بين المادى والروحى بعد اختلاله بانصراف الكلاسية كلية إلى الجوانب المادية المرتبطة، بالمحدود والنظامى والعقلانى والركون إليها احتماء من السلطة الدينية التى طغت روحانياتها على ماديتها، وكأنها سلسلة لا تنفض حلقاتها بين الفلسفة اليونانية وتجليها فى محاولة تحقيق التوازن بين المادى والروحى حتى صاحبتها حضارة عظيمة فى العلوم والفنون على حد سواء، والعصور الوسطى فى عنايتها بالجانب الروحى على حساب *الجانب المادى، ثم الكلاسية والمحاولة الأولى لإحداث التوازن*[٦٣]*، إلى أن تجاوزته* فجاءت الرومانسية بالمحاولة الثانية. وقد لا تخلو هذه النظرة عند البعض من كثير أو قليل من الشطط، إلا أنها تحتمى فى ساترين أساسيين يرتكز الأول على نظرية (التعبير) ورد الفعل الجوهرى المباشر لتقنية التوجه إليها، فتمثل التصور المصطلحى للمدرسة الأدبية ثم ما استطاع أن يتجرد ليصبح عنصرا فنيا من عناصر الأدب، إنما يتجسد فى كونه نمطا من أنماط التعبير، والثابت أن هذا النمط ينبنى على تحقيق التوازن الضدى بين (الكلاسية) و (الرومانسية) حتى تحقق

طغيان الجوانب الروحية والوجدانية فى هذا الاتجاه، أما الثانى فمرده إلى أن فاعليه الزمن مازالت تحمل من التصور المجرد ما يمكنه الفعالية فى الواقع الآنى وعلى شاكلته ما كان من أمر تصور (الكلاسية) وتبنيها نظرية (المحاكاة).

بالرغم من ذلك فإن علة النشأة تعتمد – بما لا يدع مجالا للشك – فعالية الأصل الاجتماعى، والذى يأتى كعرض يمكن أن يتماهى عند حدود الجوهر، وعندما يرد (تليمة) إلى ذلك الأصل فعاليته؛ إنما يضع بذلك محور الأساس الأول لتفعيل التغيير، وعندما يتحدث عن سلطوية (البورجوازية) على تبنى الرومانسية[٦٤]، فإننا لا نملك إلا أن نسلم بطواعية التوجه لها، ليقع بذلك علىجوهو المدرسة الأدبية الفلسفى، وهذا قد يختلف إلى حد ما عن جوهر التوجه الفلسفى للمصطلح فى المنحى المعاصر، أو بمعنى آخر، مدى فعاليته الآنية بعد انقراض هذه التركيبة الاجتماعية التى كانت مسوغالنشأته؛ إلا أن تأتى هذه الفعالية وفق نظرية (التناصية Intertextuality) على اعتبار (النص الكتابى) جماع ما قرأ المبدع من نصوص سابقة عليه، فيتعانق جوهر النشأة مع جوهر المجرد فى احتواء التصور المصطلحى.

ومن هنا وقعت (الرومانسية) على النزعة الفردية بدرجاتها المختلفة، بدءا من تمردها على كل ما هو سائد ومألوف وانتهاء بردوخها واستسلامها التام للقدرية؛ بل وصولها إلى حد التلذذ بالألم لتصبح المثالية زيفا، والحزن والشعور بالغربة والقلق والتوتر والإحساس بالانكسار والتشاؤم ضعفا ووهنا، وبدا أن الروح فى تهويماتها صارت إلى درجة من الشفافية الهشة التى تهاوت فى أول مواجهة لها مع الواقع بعدما طغى ذلك الحس الروحانى على معطيات البقاء المادية مرة أخرى، ليصبح الإنسان أشد عرضة للفناء لا التفانى، وكأنما تكسرت أجنحتها العصافير، ووسعت أجسادها الجراح، حتى صارت نهبا للجوارح أو كما يقول (محمود ذهنى) "إن صورة الفارس الرومانسى البطل لم تلبث أن أهتزت هزات عنيفة وسريعة انتهت به إلى أسير كسير فى جزيرة سانت هيلانة، وانتهت بفرنسا إلى بلد شبه محتل، وانتهت بأحلام اليقظة التى كانت تعيشها الرومانسية إلى كابوس ثقيل فى ليل حالك الظلام"[٦٥].

وليتنا كنا نملك هذه القراءة الواعية للتاريخ، وليتنا كنا نتمثل جوهر الفنون ومعطياتها وتجليها فى قيادة الفكر البشرى نحو ما يصبو به إلى الحدس ومحاولة قراءة المستقبل، إنها نسخة منسوخة من الماضى، تلك التى وقع عليها الواقع

العربى بتكوينه الاجتماعى على شبيهه الغربى، فمثلما كانت أوربا تسعى إلى توازن الحياة من خلال (الكلاسية) باتباع النموذج الأمثل والمثل الأعلى عند اليونانيين، سعت العربية إلى ذلك أيضا فى فترة زمنية لاحقه، من إرهاصات الاتباع عند (الطهطاوى)، ثم استواؤها عند (محمود سامى البارودى)، حتى اكتملت رحلة البعث والإحياء فكانت الاتباعية فى العودة للنموذج المشرق فى الأدب العربى والذى وقع وفق رؤى هذه الفترة على العصر العباسى فكان ما استقر عند (شوقى) و (حافظ) صورة حية لما استقرت عليه (الكلاسية) فى الغرب، وتتشابه إلى حد كبير فلسفة النشأه الاجتماعية واتساقها الطبقى فى كل من الغرب والشرق، وحتى أن التحول من (الكلاسية) إلى (الرومانسية) كما اقترن بالثورة الفرنسية – فى رأى البعض- فإن على شاكلته ما كان من ثورة يوليه سنة ١٩٥٢، وفى الوقت الذى كانت تلفظ فيه (الرومانسية) فى العالم آخر أنفاسها كانت جنينا يتخلق فى العربية على أيدى (المنفلوطى) و (المازنى) و (أحمد رامى) و (على محمود طه) و (أبى شادى) ومطران ... وغيرهم، وما هى إلا سنوات قليلات حتى أصبح ذلك الجنين شابا يافعا تملك المجتمع العربى، وتعالت الآهات، وبدا الاستسلام التام، والتلذذ بظلم الحبيب، والتغنى بقسوته، وفى الوقت الذى كان يملأ فيه العالم صياح العلم والتكنولوجيا، كنا لا نملك إلا (النواح)، حتى استشرى الضعف والوهن، وتعلق الجميع فى خيوط (الرومانسية) الواهية، والتى صارت مخدرات يتعاطاها الناس بأمر القانون، إلى أن وقعت كارثة سنة ١٩٦٧ .

أصبح التغيير ضرورة ملحة إذن، وانضوى العالم مرة أخرى تحت لواء المادية، ولكنها جاءت هذه المرة حادة فى تحولها، لأنها تمثلت الواقع، وأصبحت رؤى عينية فى كل المجالات، ودعا المفكرون إلى الاحتفاء بالعلم فى شتى التوجهات، "ودعوا إلى فن موضوعى يتجاوز أوهام الرومانسيين، وإلى (نقد علمى) مؤسس على تقدم العلوم، واستعانوا فعلا بالعلم فى دراسة التجربة الجمالية والطبيعية الشعرية إبداعا وتنوقا"[٦٦].

غير أن التحول من (الرومانسية) إلى (الواقعية) وإن كان حادا فى حتميته؛ إلا أن هذه الحدة لم تقع على ما هى عليه إلا من استشراء فعالية المدرسة الأدبية الرومانسية، حتى خرجت منها أذرعا صارت اخطبوطا أفعوانيا يحاول التملص من المواجهة مع (الواقعية)، وقبل أن يرضخ الفكر البشرى تماما لنظرية (الانعكاس)؛ كانت محاولات الابقاء على نظرية (التعبير) قد أفضت إلى مداخلات تجريبية

ومذهبية تمثلت الجدل بين النظريتين، وبدا إعمال (الرومانسية) و (الواقعية) على حد سواء فيما وقع على هذه التجريبية والمذهبية، وذلك من قبيل وقوعهما على الضدية، فكانت الطبيعية والرمزية والتعبيرية والدادية والسريالية والوجودية مداخلات محددة لتحقيق التوازن بين المادية والروحية، ووقعت على الأصول الثلاثة الكبرى (الكلاسية) و (الرومانسية) و (الواقعية)، وفي الوقت الذى اضطجعت فيه (الطبيعية) علي (الواقعية) كانت محاولاتها للبحث عن مسوغ يعلى من شأن تصورها الفلسفى (الأبيقورى) بتحقيق اللذة بغير ألم، والانسياق وراء الغرائز باعتبارها سنة الطبيعة، وهى مغالطة تحاول رفض علة الألم عند الرومانسيين وعندما تنزع (الرمزية) إلى الإحلال محل الطبيعية فى التعبير عن الواقع؛ فإنها عادت إلى الذات والتعبير عن العواطف والأفكار من خلال التلميح، وكأنها محاولة لإحداث التوازن بين طغيان الطبيعى المادى ومنحاها نحو عوالم الروح والمثل والارتقاء الوجدانى، وذلك بعض ما قامت عليه (الرومانسية)، ومثله ما كان من أمر (السريالية) و(الدادية) و (الوجودية) فى وقوعها على محاولة تحقيق الاتزان مع الأصول الثلاثة الكبرى، غير أنها كانت أكثر تفاعلا مع (الرومانسية) و (الواقعية) فى مراحل مسارات التشكل المختلفة لتحقيق التوازن بين المادى والروحى، وهذا ما يمنح سلطة القبول لمقولة (تليمة) بأن "فقدت الرومانسية طاقتها الغنائية وانتهت إلى اتجاهات رمزية وطبيعية وسريالية ووجودية ولاعقلية وعبثية ... إلخ"[٦٧]، فى حين يرد كل من (محمود ذهنى)[٦٨] و (سيد النساج)[٦٩] أصول (الطبيعية) و (الرمزية) إلى (الواقعية) ولترجع نظرة (تليمة) إلى المنحى الفلسفى للتصور، بينما يعنى كل من (ذهنى) و (النساج) بالمنحى التأريخى.

وحرى بنا أن نؤكد أن ظهور أى من هذه المدارس والمذاهب الأدبية لا يمحو بالضرورة الكلية ما سبق إلى الوجود؛ ما ارتبط التصور بالتجريد الفلسفى والمنحى التقنى، حتى أن (الكلاسية) ما زالت تأتى فعاليتها - عند البعض- من منشئها وحتى يومنا هذا ، وكذلك (الرومانسية) و (الواقعية) وثمة حقيقة أخرى يشير إليها (تليمة) وهى أن "كل مدرسة ونظرية تحتفظ بجوانب باقية من المدارس والنظريات التى سبقتها"[٧٠]، ويمكن أن نضيف؛ مالم تكن منبنية عليها أو مناهضة لها، لتصبح قاسما مشتركا فى النشأة والفاعلية.

الواقعية Realism :

بدأ إعمالها فى الحقل الفلسفى كمذهب يعنى بتقرير العالم الخارجى مستقلا عن الفكر، غير أنه بتمثله نظرية (الانعكاس) أفضى إلى معنى معاكس وفق النظرة الأفلاطونية التى ترمى إلى أن العالم الخارجى إن هو إلا انعكاس للصورة الذهنية أو للمثل الأعلى(٧١).

وكون (الواقعية) ترمى فى علم الجمال إلى تمثل الأشياء بأقرب صورة لها فى العالم الخارجى(٧٢)، لا ينضوى بالضرورة تحت لواء التصور فى الحقل الفلسفى، بل إنها يمكن أن تنشط بتصور مغاير وفق سلطة أصحاب الحقل المعرفى الأدبى فيعتمدون لها فلسفة مغايرة تماما، حتى أنها أصبحت فى الفنون إعادة لإنتاج الواقع بكل دقة، كما وقع الأمر عند (كوربت) الفرنسى الذى نزع مع قرنائه نحو الإنتاج الفورى لما بين الأيدى من تجربه اجتماعية وحسية تأثرا بالتصوير الفوتوغرافى والضوئى(٧٣) والثابت أن "الكتاب الألمان هم أول من طبق هذا المصطلح على الأدب، فيتحدث (شيلر) فى كتاباته عام ١٧٧٨ عن الأدباء الفرنسيين فيصفهم بأنهم (واقعيين أكثر منهم مثاليين) وينقل إلى ميدان الأدب نفس المقابلة الفلسفية"(٧٤)، وظل التصور السائد عن مقابلة الواقعية بالمثالية هو المهيمن على حدود التصور، ولأن (الرومانسية) كانت أكبر من أن يحتويها ضد؛ فإن تصور (الواقعية) ظل على حاله من القلق، خاصة وأن المثالية فى الأصل واقعة على التصور فى حقله الفلسفى، أما وأن تأتى إلى حقل الأدب على سبيل التضاد فإن ذلك ما يجحف حق (الواقعية) بردها إلى كل ما هو لا مثالى، ثم إن هذه المثالية وإن كانت قيمة مطلقة؛ فإنها فى المنحى التطبيقى تتمتع بقدر كبير من المرونة النسبية انطلاقا من الأصول النظرية والفلسفية التى تردها إلى الذاتية، والتى كانت تشكل المحور الفكرى التجريدى لتقنية (الرومانسية)، لذا كانت مرمى التحول الذى وقعت عليه سهام (الواقعية) فى فتوحاتها الأولى.

ولم يستقر التصور المصطلحى إلا على أيدى الكتاب الفرنسيين، بدءا من المحاكاة الأمينة للواقع إلى أن قام (شامفلورى Champflory) بنشر مجموعة من مقالاته عام ١٨٥٧ تحت عنوان (الواقعية) وبدأت تظهر ملامح المدرسة الأدبية التى تبتغى فى الفن تمثلا دقيقا للعالم الواقعى، وأن يتحتم دراسة الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل المرهف، كما ينبغى أن يؤدى الفن هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف المتحيزة والنزعات الشخصية(٧٥).

ولم تقع (الواقعية) بهذا التصور على فرش من القبول والخضوع، ولكنها اتهمت بادعاء الموضوعية والتحرر من النزعات الشخصية واعتبار ذلك تسترا خلف ذريعة الاستهتار واللامبالاة الأخلاقية إلى أن كانت محاكمة (فلوبير) على قصته (مدام بوفارى) عندما امتدت واقعيتها إلى إبراز الجوانب اللاأخلاقية في النفس البشرية[٧٦].

ولم يكد يذاع أمر (بلزاك) حتى كانت (الواقعية) على مرأى ومسمع الكثيرين ممن أيدوها والتفوا حولها، لما وقعت عليه مقدمته التى طرحها فى مستهل مجموعته القصصية (الكوميديا البشرية) من قناعة أدبية، حيث بلغت حدا كبيرا من السخرية المنتمية إلى فلسفة الواقع والتى تصور مأساة الإنسان[٧٧]، وكانت رؤيته الكونية والفنية آنذاك بمثابة الإعلان عن انطلاق المذهب الواقعى فى بداية النصف الثانى من القرن التاسع عشر[٧٨].

وكما أن (الرومانسية) قد نهضت على أكتاف (البورجوازية) الأوربية، فإن المتأمل فى نشأة (الواقعية يلتمس إلى حد كبير ما صنعه (بلزاك) حتى اتسمت أعماله بذلك الطابع الجديد والمميز عما كان مألوفا وسائدا فى حقب (الرومانسية) السابقة عليه، ولأن "لكل فعل رد فعل مساوله في المقدار ومضاد له فى الاتجاه"، جاءت واقعية (بلزاك) على مدى مناهضة (البورجوازية) وما كانت عليه من صلف واستغلال وجشع، ثم صراعها من أجل الثراء والسلطان؛ حتى طغى الإيمان بالثروة على الإيمان بالعقيدة والمثل العليا[٧٩]، مصورة الحياة الواقعية تصويرا أمينا فى الوقت الذى انغمست فيه أقلام الشعراء فى أسطورية القول، ومجافاة الواقع، والجرى وراء مثالية عالم لا يملكون منه سوى الحلم، غير أن هذا العالم بدأت تتشكل ملامحه لا من سبيل الشعراء؛ ولكن من سبيل الواقع المادى؛ الذى بدا يحتفل بالآلة، التى جاءت لتدوس الكثير من التخلف والكثير من القيم الإنسانية المثالية، إلى أن فرضت سطوتها على العالم، وبدأت تنشط الذاكرة العلمية، وتستشرى رويدا رويدا حاجات الشعوب المادية، التى تضمن لها واقعا أمثلا بدلا من خيال أسطورى عقيم، "وقد كانت الواقعية تعبيرا عن ذلك الروح الجديد الذى سيطر على الحياة فى ذلك الوقت وهو (الروح العلمى)، فقد ترك الواقعيون خيالات (الرومانتيكين) وأحلامهم، وراحوا يلتمسون الحقيقة فى الواقع الملموس، فليس للواقعيين إيمان بعالم علوى فوق المحسوس، ولكنهم يؤمنون بالحقيقة الواقعة، وهذه الحقيقة يمكن الوصول إليها عن طريق التجربة"[٨٠]، ولعل ذلك كان أحد تجليات

العصر الذى بدأ ينطلق من الفكر المجرد فى توجهاته التى تجمع العلم والفن على ظهرانية الواقع لينتقل إلى واقع أكثر جمالا؛ لم يكونوا بالغيه إلا باتساق منظومة المادى والروحى التى راحت ضحية التشتت والفردانية الضعيفة والإغراق فى عالم هلامى لا يسمن ولا يغنى من جوع.

ولعل التقدم العلمى الذى شهده النصف الثانى من القرن التاسع عشر فى شتى العلوم الطبيعية والتطبيقية والرياضية، وما أفضى إليه من مخترعات أزهلت العالم، كان له مفعول السحر الذى تجاوز سحر البيان حتى انصرفت المثالية البشرية إلى العلم والعلماء، وبات على الفن أن يعيد صيانة أدواته، بعد ما كان مرأة الحضارة فى عصر النهضة، وعندما كان الفارس الذى قاد التحول فى كل العصور، حتى وقع تحت سطوة التبعية فى عصور الانحطاط ، واكتفى بتوطيد القواعد وفق ما تنسجم مع ميول الطبقة الحاكمة، لذا كانت ثورة الواقعية الحقيقية فيما وقع عليه (بلزاك) من تصدع هذه الطبقة وصراعها المحموم علىالسلطة حتى أفقدت الناس هويتهم وصاغتهم حسبما يكفل لهم السطوة والسيطرة على مقاليد الأمور ولولا أن كان ذلك التحول وفق ما اتسق مع تجريدية الفكر حتى كان إعمال النظرية العلمية فى التقنية الأدبية؛ما استطاعت (الواقعية) أن تحفظ للإنسان اتزانه بين العلوم والفنون، وبين المادى والروحى، "والعلوم من شأنها أن تنمى الواقعية فى النفوس، كما أن الحياة الاقتصادية قد ازدهرت فى ذلك القرن بفضل اختراع الآلات، والاهتمام بالاقتصاديات ينمى الواقعية فى النفوس أيضا"[٨١].

إن ثمة نتائج ملموسة أصبحت ظاهرة على أفنانها بين يدى الإنسان، وثمة طوالع فى شجرة الحياة هى أشد وطأ من طوالع شجرة الحلم، قد حولت قطب (الرومانسية) إلى اتجاه معاكس، فكان مرساه على (الواقعية)، بعدما فقدت (الرومانسية) زخمها بعد حدود سنة ١٨٣٠، وبالرغم من ذلك فقد ظل التمييز بين (الرومانسى) و (الواقعى) " أكثر سيولة مما توحى به النظرية النقدية فانصهار (الواقعى) مع (الرومانسى) نجده بوضوح عند الشاعر الرومانسى (ورد زورث) قدر ما نجده عند الروائى الواقعى (فلوبير)" [٨٢].

إنها (الواقعية الأولى) التى حملت على عاتقها التحول ورصد التغيرات الاجتماعية التى تناوبت الإحلال بينها وبين (الرومانسية)، واستطاعت أن تمحو الكثير من المعتقدات والمعايير الفنية القديمة، وأبرزت وسائل جديدة كان من أهمها ريادة القصة والرواية لذلك القطيع الذى أتى على الكثير من مراعى (البرجوازية) وإن

ظلت فى مرحلتها الأولى هذه فاقدة غاية محددة، أو هدفا محـــددا، غــير مناهضـــة الواقع الفنى ومحاولة تغيير منحاه[٨٣]، خضوعا للواقع، علّه يجيء اليوم الذى يمكــن أن يخضع فيه ذلك الواقع للفن، ما استطاع ذلك الفن أن يقود عجلة الحياة.

لقد فقدت (الرومانسية) بهجتها حال تفتق الأرض عن نبت (الواقعية)، غــير أن رعاة هذه (الواقعية) أصروا على اتباع الملاحظة الدقيقة والتصويـــر المخلــص للواقع، وهذا ما يتنافر مع مبدأ (الرومانسية) فى التحول عن طريق الخيال الخــلاق، وسرعان ما كتب التصوير (الفوتوغرافى) للواقع شهادة عجز (الواقعية) عن بلـــوغ غائية الخلق والابتكار التى توكأت عليها(الرومانسية) خاصة فى مسيرة مناهضـــة (الكلاسية)، وبدا أن ثمة جوانب إيجابيـــة قـد حفظـت لـــها ولايـــة ذات موقـــع (استراتيجى) فى مملكة الحكم الواقعية التى لم تكن قد وطدت أركانها بعد،ولم تلبـث هذه الولاية أن أعادت للفن ميزانه بعدما استبانت أن خيال الفنان لا يمكن اســـتبعاده من عمله، كما أن إعمال الذات وحالة المزاج الفردى جزء لايتجزأ مـــن أى عمـــل فنى حتى ولو كان موضوعيا أو واقعيا. إنه الواقـــع كمـــا يـــراه الفنـــان ويحســـه ويستشعره، إنها الرؤية الفنية والكونية التى تتجاوز حدود النقل المباشر إلى إجـــلاء فعالية الذات الإنسانية فى صهره وتشكيله بما يخرجه من الآلية إلى الإبداعية التـــى جعلته (بالونا) طائرا فى السماء وخيوطه مربوطه فى خشاش الواقع، مثلما كان مـــن أمر الرسامين الانطباعيين حينما بدأوا بالملاحظة ثم أبدعوا ما انطبع فى وجدانـــهم على غير ما كان شائعا من اهتمام بموضوعات تاريخية واسطورية قد تنبــت إلـــى حد كبير عن الواقع المعيوش، "وهكذا نشطت (الرومانسية) من جديد فـــى أواخـــر القرن التاسع عشر. وأصبح اصطلاح (الرومانســـية المحدثـــة) يســـتعمل أحيانـــا وبخاصة فى الأدب الألمانى عند الإشارة إلى شعراء مثل هو فمانشتال، وجـــروج، وريلكه فى شبابه"[٨٤] وغير ماخلفته (الرومانسية) من فعالية مجردة بمـــا يتجـــاوز المدرسة الأدبية لطلاقة التصور، فإن لها كرة أخرى فيما أضافته إلى تراثها تحـــت وطأة (الميتافيزيقى) ومدى إعماله فى (الرمزية) (كما سيأتى بعد قليل).

ويبدو أن مشكلة (الواقعية) الأساسية تكمن فى مدى احتواء الواقع، ولكـــن هذا الواقع لم ولن يمكن لأحد أن يدخله المجال المصطلحى لمحاولة وضع حـــده أو تعريفه، على الرغم من معرفته، إنه كائن حى، زئبقـــى أحيانـــا وأفعوانـــى أحيانـــا أخرى، فإذا ما خلناه ثابتا؛ كان ثبات الجبال وهى تمرمر السحاب، مـــالم يزلزلـــها الماضى أو يهدهدها المستقبل، وإذا ما خلناه متحركا تشابكت علاقاتـــه، وتملصـــت

من بين يديك ثوابته، فليس لك منه إلا ما تحاول إنجازه من معرفـــة عنـــه، وهـــذا الإنجاز لاسبيل لتحقيقة إلا من خلال الذات وما استطعنا من سبل علميـــة وتقنيـــة، والسبيل الأول هو سبيل الفن وما أمكن أن يشحذبه ذاكرته (فى المرحلة الأولى مـــن مراحل التجربة الإبداعية) من معطيات العصر الثقافية، وذلك بالتحديد هو محـــور الالتقاء بين النظرية والأدب، وبين الواقع وما يمكن أن يتمخض عنـــه فـــى تمثـــل إبداعات كل زمان على حدة؛ ولما أوحى زمان (الواقعية) بها، كان فى تمثل الواقـــع مخاطرة التضحية بالذات، تلك التى لايستوى الفن إلا بحضورها، ولا تتشكل هويتـــه إلا بفعاليتها النسبية، وهى إذا كانت قد بلغت حدا متجاوزا فى (الرومانســـية) فإنـــه بات على الواقعية أن تجعلها مطيتها من أجل تحقيق مصداقية الفـــن فـــى الابتكـــار والإبداع، وهو ما يؤكده (تلمية) بما جعل الاتفاق معه منحى أساسيا فـــى التـــأصيل لفلسفة (الواقعية)، "وقيمة هذه النظرة أنها تعامل الواقع بأبعاده الثرية، وتنفـــى عنـــه السكونية والثبات، وتحرره من الجمود والسرمدية، وتتصوره فى صيرورة وتغـــير دائبين، وتجعل للذات فعالية إزاء الموضوع، فلا تضحى بها فى سبيل الوصول إلـــى قوانين نهائية"[٨٥].

وتتأكد مصداقية التوجه فى ربط الذات بالواقع بما يتسق مع ما سبق عنـــد (كودن) أيضا، فهو يرد الواقع إلى أصله الفلسفى على محورين أساســـيين، يرتكـــز الأول على نظرية الرسائل المتبادلة، والثانى على الترابط المنطقى، "أمـــا نظريـــة الرسائل المتبادلة Correspondence فهى تقـــترح أن العـــالم الخـــارجى يمكـــن التعرف عليه عن طريق البحث العلمى وتجميع البيانات والتوثيق والتعريـــف أمـــا الترابط المنطقى Coherence فهو يقترح أن العالم الخارجى يمكـــن معرفتـــه (أو ربمافهمه) عن طريق الإدراك التعلمى والتبصر ولذلـــك فـــإن الرســـائل المتبادلـــة تتطلب لغة مرجعية أما الترابط المنطقى فهو يتطلب لغة انفعالية، والأول يتضمـــن وجهة نظر موضوعية، أما الثانى فهو يتطلب وجهة نظر ذاتية، ولكن مـــع عمـــق اللغة لايتحتم وجود تقسيم بشكل مطلق"[٨٦].

بيد أننا أمام وجهة فلسفية أخرى تجتمع عليها المدارس الثلاث، عله تتجلـــى فلسفة التصور بين الأصل وفاعلية الزمن، وتنتمى هذه الوجهة إلى ضرورة الفصـــل بين مستويين يضمهما التصور، الأول هو منحاه النظرى والتطبيقى بما يتسق مـــع فعالية (الفن للفن)، والثانى يتسق مع مقولة (الفن للحيـــاة)، مـــع إيماننـــا المطلـــق بصورية الفصل بينهما أيضا، لأن الفن للفن- فيما أرى- خطوة بينية لتحقيق الفـــن

للحياة، أو محاولةالارتقاء بها من قبيل جمع العلم والفن فى سلة الدائرة الفكرية والمجردة التى تجمع المنطق البشرى المادى والوجدانى فى منظومة واحدة، على ما هى عليه من اختلافات (أيديولوجية) بين النظرية ونقائضها، واختلاف تقنية العلم على حدة تجريديته العقلانية، والفن وعذوبة جمالياته الوجدانية، وحينما جاءت (الكلاسية) ابتغاء تحقيق الاتزان بين مادية العقلانية والنظامية، وروحانية النمط الكنائسى، وهلامية التصورات والشطحات اللاعقلانية، أو تحقيق (أيديولوجية طبقة الحكام والأمراء والنبلاء والاقطاعيين، أو محاولات الخروج من ظلمات الجهل إلى نيرات الأسلاف والأجداد، أو صياغة حياة أكثر نظامية وعقلانية؛ فإنه بدا على أى حال من الأحوال تجليها فى منحى المستوى الأول من خلال تحقيقها للنموذج الأمثل ومحاولة بلوغ مثالية عالمية تصبح بؤرة الارتكاز فى المنحى الإبداعى الاتباعى، بينما ما خلفته فى المستوى الثانى نمطا من الآلية التى حولت المجتمع إلى أتباع مقهورين، لا حول لهم ولا قوة فى النهوض بالتغيير الذى ظل قيد قيود تلك الطبقة الحاكمة والمستحكمة فى كل أسباب الحياة، ومن ثم فإنه لن تعود هذه (الكلاسية) إلا من خلال تمثل المثل الأعلى فى المنحى الفنى وما عليه من عقلانية ونظامية، أو المنحى الحياتى وما فيه من عبودية وقهر، لتختفى الكلاسية تماما بعد مداخلات النقد الجديدة بدءا من محاولات إحياء (الواقعية) إلى أن تمثل الأدب نظريته نهجا وتطبيقا وذاتا مخلوعة عليه من قبل هذه النظرية، أما فى المنحى الحياتى فإنها تناوبت الشعوب التى وقعت على شاكلة المجتمع الغربى حين ساد القهر والعبودية والاحتلال هذه الشعوب، وذلك بالفعل ما وقع فى الأدب العربى بين يدى (البارودى) و(شوقى)، حتى ذهبت أيضا إلى غير رجعة، إلا من خلال ما اعتراها من تجريدية التصور كنمط تقنى يمكن أن يقع فى النص لما هو خارج المستويين من قبيل فعالية القراءة السالفة واتساقا مع نظرية (التناصية Intertextuality) على اعتبار النص جماع ماسبق من إبداعات قرائية مضافا إليها ما استحدثه المبدع وفق روح العصر، أوما يمكن أن تقع عليه الناشئة فى محاولات التجارب الأولى، أو من أرباع الموهوبيين الواقعين على هامش العصر، أو فى غيبوبة الماضى، أو ما تحاول إعادة إرساء قواعده مرة أخرى بعض نظم الحكم الطاغية.

أما (الرومانسية) فقد أودعت المستوى الأول قدرا كبيرا من المرونة فى الشكل والحرية فى التجربة والتعبير، والرؤية العضوية والخيالية عن العالم والتى

أفضت إلى العديد من المسالك والإمكانات المثيرة، وأوصت بتجديد عجيب في الكتابة الإبداعية[٨٧]، حتى استطاعت أن تفجر دواخل الذات لتصبح التجربة حملا ثقيلا على المبدع لا ينحل إلا بعقدها، ثم هي استطاعت أن تجد معادلا موضوعيا بين الذات والآخرين من خلال الفن وبقدر مشترك بين المستويين الفني والحياتي إلا أن الحياة ليست كلها شعراء أو أدباء ليقع التوجه الحياتي على الضدمع التوجه الفني ففي الوقت الذي استطاعت فيه (الرومانسية) أن تحقق أعلى المستويات الفنية جمالا، من خلال تلقائية الصياغة، ومرونة التشكل، وقدرة الصورة على اجتياز عوالم (الميتافيزيقي)واللامعقول حتى بلغت قمتها في التواصل مع مداخلات النقد الجديدة خاصة في تفكيكية (بارت) حينما بلغت القصيدة حد (أسطرتها)، بل إن التعلق بهذا الأصل الفني السرمدي قد ساهم بقدر كبير في (نصية) النص الأدبي على إطلاقه سواء أكان قصيدة أو قصة أو مقالا أدبيا أو نصا نقديا؛ بيد أنها – ولا غرو – في المستوى الثاني قد بلغت بالمجتمعات إلى حد المرض والانكسار والتردي، ومن ثم فإنه كان من الطبيعي أن يتحول فيها المستوى الأول إلى قيمة مطلقة، يمكن أن يستل تصورها لإخصاب وتكاثر توجهات فلسفية أخرى تنشط في مجال الفن، إذا ما وصل المجتمع إلى درجة النضج التي تصرف الفن فيه إلى آلية حياتيه أخرى تتوقف عند حدود تقنين وسيلة لآلية الفكر البشري، أي أن الفن يصبح بطريق غير مباشر عاملا رئيسا وفعالا في تشكيل الذهن والوجدان اللذين يشكلان الحياة، بدلا من تشكيل الحياة بشكل مباشر، حتى يفلت من وطأة التبعية إلى درأة القيادة –وهذا أمر مرجأ فيه القول قليلا– وحتى يتحقق ذلك فإنه لا سبيل أمام الإنسان سوى الانصراف إلى واقع أكثر فعالية في قضاياه، ليقع على (الواقعية)، تلك التي بدأت عقيمة في تجليها الفني، إلى أن استوعبت ذاتية جديدة، غير ما كانت عليه في (الرومانسية)، تستطيع أن تطبع ذلك الواقع، بما للفن من قدرة وشفافية على استجلاء الأمور، لتشهد (الواقعية) على صياغة المستوى الأول بتحصينه من شطط (الرومانسية)المنبتة عن الواقع والتي تنهض على الحلم والضعف والانكسار، وهي في ذلك تطمح إلى شفرات لغوية جديدة تستمد قوتها من الواقع، ولا تنجو– أيا ما كان حرصها– من قليل من الجفاء الفني، لينطفيء ما وقع في (الرومانسية) على الإبهار، خاصة في توجهها الأول، غير أنه كان أشد ما تمثلته وما يمكن أن يقع بقدر متساو بين المستويين الفني والحياتي هو رفضها للنموذج المثالي في (الكلاسية) كنموذج إنساني عالمي، وانطلاقها من نظرة اجتماعية

لتفسير ذلك النموذج، كما أنها وضعت الموضوعات على قدرها من الأهمية الفاعلية فى المجتمع، لا وفقا لشرف الموضوع أو نبله كما كان فى (الكلاسية)، ثم ما يمكن أن ينصرف تماما إلى المستوى الثانى باحتفائها "بموقف الإنسان الذى يعيش فى مجتمع معين، لا هذا الإنسان الأخلاقى الذى لم يكن يواجه فى (الكلاسية) غير الله، والذى كان إلى حد كبير مبتوت الصلة بما حوله، ومخلوع الجذور من أرضه، ومعدوم الانتماء إلى وسطه"[٨٨].

فمرحلة البعث والإحياء للتصورات الثلاثة أصبحت رهن التاريخية والاجتماعية فى (الكلاسية)، وحوصرت فى المستوى الفنى فى (الرومانسية)، وتمخضت عن المستوى الحياتى فى (الواقعية الأولى) إلى أن يستوى أمرها فى الواقعية الاشتراكية على معاودة المنحى الفنى نشاطه فيها، وبذلك تنطبع (الكلاسية) بحضور المثل الإنسانى الأعلى الذى كان له نصيب فى المثالية (الرومانسية)، تلك التى ساهمت هى الأخرى بفعالية حضور الذاتية فى تجلية واقع (الواقعية)، والتى بدورها أجلت مثلا أعلى جديدا منتميا إلى الواقع لا إلى العلية المطلقه(الكلاسية) أو المثالية الواهية (الرومانسية)، وذلك هو القدر المشترك الأدنى بين المدارس الثلاث، تأكيدا لمقولة (تليمة) التأصيلية فى هذا الشأن[٨٩]، غير أنه كان أهم ما يميز الواقعية وما سوف تستوى عليه فى منحاها الجديد هو رؤيتها للعالم، وقبل أن نخوض فى هذا التوجه يجدر الإعراج على ما وقع بين إرهاصات الواقعية الأولى والواقعية الاشتراكية من محاولات تجريبية ومذهبية للخروج عن كل من (الرومانسية) و (الواقعية) والتى تمثلت فى : الطبيعية، والرمزية ، والتعبيرية، والدادية، والسريالية، والوجودية.

- الطبيعية Naturalism :

ينصرف هذا المذهب فى الأصل إلى حقل الفلسفة ويصل إلى مستوى النظرية التى ترد الطبيعة الكونية إلى الوجود بغير خالق، وتذهب عند أبيقور الفيلسوف الإغريقى إلى التسليم بسلطوية الغرائز الطبيعية، وتذهب عنده مذهب اللذة بغير ألم، ومن ثم كان انسياق الإنسان فيها وراء الغرائز التى وضعتها الطبيعية فيه، حتى عارضت كل الأديان التى وضعت نواميسها للسيطرة على هذه الغرائز[٩٠].

وفى علم الجمال تتكىء على الفلسفة ذاتها بضرورة محاكاة العاطفة للطبيعة، ليتطور ذلك المعنى الجمالى بوطأته أرض الأدب ليصبح مراد فالمفهوم الواقعية فى محاكاة الأديب لعوالم الطبيعة وشرائعها ونواميسها، "فالمذهب الطبيعى يعتقد أن الإنسان ليس إلا حيوان تسيره الحاجات العضوية والغرائز، وأن العواطف والمشاعر والانفعالات ليست إلا مظاهر لتلك الحاجات العضوية، وأن نزوع الإنسان وسلوكه ليس إلا رد فعل لتلك الغرائز"[٩١].

ولا شك أن هذا المذهب قد ارتفع على أساس من طغيان مادية الحياة التى فجرتها بشكل غير مسبوق تلك الثورة العلمية والصناعية التى كانت قد بدأت تبسط تقنيتها على البشرية، وذهبت العلوم مذهبا مطردا فى اعتماد التجربة المعملية كأساس أول لمنطق التفكير البشرى، حتى تجاوزت حقول العلوم المعرفية، وبدأت تتسلل إلى الأدب لتقضى ما استطاعت على آخر معاقل وجيوب المقاومة الرومانسية اتكاء على ما طبعه العلم والتجربة على جبين الواقع الفعلى.

ومن ناحية أخرى استطاع ذلك المذهب أن يجد فى عباءة الواقعية الأولى ما يستره من عورات التوجه التى محت إلى حد كبير تجليات الوجدان وبراعة الذاتية كبؤرة ارتكاز لشتى التحولات الفنية، وتحل محلها ما يخضع لتقنية التجربة المعملية، وتنحو بالواقع منحى يتسق مع أيديولوجيتها حتى اقترن ذلك المذهب بالواقعية لدرجة وصلت إلى خلط الترادف، وذلك لاعتماد الفنون فيه على الايحاء المأخوذ من الطبيعة لا عن النظرية الفكرية[٩٢].

فالإنسان فى (الطبيعية) ما هو إلا مادة عضوية تسلك مسلك (دارون) الذى يربط سلوك الإنسان ومصيره بعاملين أساسيين هما (الوراثة) و (البيئة)، لتصبح الحياة الأخلاقية ما هى إلا امتداد للحياة (البيولوجية) [٩٣].

على أن المدرسة الأدبية التى ظهرت فى فرنسا، وعلى رأسها (إميل زولا) كانت تؤمن بالمنهج العلمى التجريبى إلى حد كبير، ومن ثم حاولت أن تستمد من الواقع الأساس نفسه، إلى أن أسلمت للمادية الجبرية المتشائمة عنانها، والإيمان بوجود قوى دفينة فى النفس البشرية تستطيع الإحكام والسيطرة وتحمل المسئولية الأخلاقية[٩٤].

يأتى على هذا الأساس المذهب الطبيعى طارحا نظريته الفلسفية ليصبح موقفا واختيارا ورؤية للحياة، متكئا فى تمرده هذا على بعض ما اتسق فيه مع أطروحات الواقعية الأولى[٩٥]، ولكنه نسف بالمرة ذلك الجانب الإشراقى فى غائية

الفن على اختلاف دوافعه وإدراكاته، والذى يعنى بالإعلاء من قدر المتع الوجدانية والجمالية الواقعة على مشارف الروح، لأنه فى البداية والنهاية يؤكد على الجانب المادى الملموس وحسب، وينكر على الإنسان أسمى ما فيه من إنسانية، فقط، لأنه يضعه فى مرحلة ما من مراحل الحيوانية التى ترد إلى مجتمع بائت على البدائية فى صراعه مع الكون والطبيعة، وعلى الرغم من استناد ذلك المذهب إلى علية العلمية المادية وعلى أسباب التحليل النفسى[96]؛ إلا أنه كان فيه ردة كبيرة إلى الوراء، وانكسار سلبى فى منحى التطور والرقى، ولعلها صدمة العلم التى أفقدت الإنسان اتزانه وجعلت الشك يتسرب إلى قيمه ومعتقداته، حتى فيما خص الجوانب العلمية ذاتها، وكذلك النظريات الفلسفية ليعاد صياغة الشك الديكارتى مرة أخرى، ويعلو صوت (دارون) بنظريات لم تلبث أن ذهبت أدراج الرياح، وكان من الطبيعى أيضا أن يلقى ذلك المذهب حتفه فى أواخر القرن التاسع عشر، بعد ما خلفه من رؤى متشائمة وسوداوية فكر، وتفوق جانب الشر على جانب الخير، وآمن الإنسان أخيرا " بأن العلم وتجاربه لا يستطيع الوصول إلى كنه الحياة، وأن العقل الواعى وحده لا يدرك حقائق الأشياء"[97]، حينما حاولت الرومانسية الجديدة مطارحته النزال فى ذقاق الحياة المتمردة والتى تحاول التعلق بكل ما هو واقعى، وقد ظهرت بعض ملامح هذا المذهب فى الأدب العربى فى كتابات (إسماعيل مظهر) وأشعار (جميل صدقى الزهاوى)[98].

- الرمزية Symbolism :

على ما يبدو أن ثمة نزالات أخرى كانت تشهدها أنقة أخرى لتوجهات مذهبية فى حلبة الصراع بين الرومانسية والواقعية، لنقع بعد الطبيعية على الرمزية، والتى جاءت كرد فعل مباشر يحاول تحقيق التوازن الطبيعى بين المادى والروحى، بعد ما كان من أمر (الطبيعية) التى أتت على كل أخضر ويابس فى الارتقاء الوجدانى والروحى، أو على الأقل مراعاة اتساق الفن عليه.

وهى تنبنى على فكرة أن الاهتمام الرئيسى فى الفن ليس أن تصور، ولكن الأفكار يمكن اقتراحها عن طريق رموز، وهكذا ترفض الموضوعية فى مواجهة الذاتية[99]،والمصطلح وإن وقع على اعتماد الرمز الفنى؛ إلا أنه يعتمد الترميز كآلية إبداعية ومنحى تقنى وطريقه تعبير، تعتمد على إعادة صياغة الواقع من قبيل التشكيل الرمزى له بما يتسق مع الرؤية الفنية للمبدع، أو كما ألمح (مالارميه) إلى

أنها "فن إثارة موضوع ما شيئا فشيئا حتى نكشف فى النهاية عن حالة مزاجية معينة، أو هى فن اختيار موضوع ما ثم نستخرج منه مقابلا عاطفيا"، ولكنه يضيف "أن هذه العاطفة أو الحالة المزاجية يجب أن تستخلص عن طريق سلسلة من التكشفات"[١٠٠]، لتشمل بذلك التجربة الإبداعية فى مرحلة الاستجابة لتحدها الرؤية الفنية فى التناول وتعود فعالية الذات - بؤرة ارتكاز الرومانسية - مرة أخرى لتنشط على تفعيل الواقع - بؤرة الارتكاز فى الواقعية - متمثلة بذلك توجها جديدا يرقى إلى شيوع المدرسة التى أعلن (جان مورياس) مبادئها فى صحيفة (الفيجارو) صبيحة ١٨ سبتمبر سنة ١٨٨٦ ، وبعد موت (فيكتور هوجو) عام ١٨٨٥، وبعد اجتماع كل من (مالارميه)، و (فرلين)، و (رامبو)، و (كروبيير)، و (جان موریاس)، وكان ذلك بمثابة التعميد الحقيقى الرسمى للرمزية[١٠١]، التى دعت "لشعر يستطيع أن يوحى بحياة الشاعر الداخلية، ويجعل مما يرونه فى العالم رموزا للحالات النفسية، ولذلك سموا أنفسهم بالرمزيين"[١٠٢]، واستطاعت هذه المدرسة أن تجلى الجمال الموسيقى، وفعالية الصورة الفنية كمادة موضوعية وليست كحلية أو زخرف، كما اتجهت إلى إحياء بعض خصائص الرومانسية التى تفضى إلى السياحة فى أسرار الكون وما وراء الطبيعة، ثم ما يعترى النفس من اختلاجات الغموض[١٠٣].

وليست (الرمزية) محاولة استبدال شيء بشيء، كما وقع الأمر على تصور الرمز (اللغوى) أو (العلاماتى) عند (بيرس)، وإنما جاءت فى المقام الأول لمحاولة إعادة عرش المشاعر والأحاسيس والنهضة الوجدانية الروحية التى فقدتها على أيدى (الطبيعية)، ولم تكن لتعنى بمقولة (ت . إس. إليوت) "الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى شكل فنى هى إيجاد معادل موضوعى - أى مجموعة من الأشياء أو المواقف أو سلسلة من الأحداث تكون فى النهاية هى التركيبة المعادلة لهذه العاطفة أو هى تركيبة هذه العاطفة على وجه الخصوص"[١٠٤]؛ إلا على اعتبار وقوع ذلك المعادل الموضوعى بين الواقع والذات ليشمل التجربة ككل، لا أن يقع (شفرات) منفصلة، وإلا خرجت التجربة الإبداعية ممزقة تمزق العاطفة على مقصلة هذه الشفرات، وشبيه به ما يمكن أن يحدث لدى بعض الشعراء فى أزمنة القمع من إيماءات رمزية لا تقع هى الأخرى ضمن ذلك التوجه الفنى الخالص.

وتبقى (الرمزية) على محورين للتوجه، يقع الأول على العنصر الشخصى والجانب الإنسانى فى تفعيل الذات الشاعرة والتى قد تتماهى على مشارف الرومانسية الأولى، أما المحور الثانى فهو المعنى بالرمزية المتجاوزة "والتى تستخدم الصور الملموسة، ليس كرموز ومشاعر خاصة تعتمل بداخل المشاعر، وإنما كرموز لعالم شاسع ومثالى يعتبر العالم الواقعى بالنسبة له شبيها غير متكافىء"[(١٠٥)]، على أنه فى كلا الاتجاهين يبقى مدى الانطلاق من الواقع هو الفيصل الحقيقى بين (الرومانسية) و (الرمزية)، وإن وقعت الأخيرة على كثير من تجليات الأولى ، خاصة التقنية منها، لدرجة قد تصل إلى شحوب ذلك الحد الفاصل.

وثمة ملاحظة جديرة بالتوقف، فى إشارة (محمود ذهنى) إلى تجلى واقع جديد نحا بالرمزية ذلك المنحى الذى قعد به على كرسى البعث الرومانسى فى أشد طغيان الواقع المادى، وذلك حينما أفضى ذلك الواقع إلى نظرية العقل الواعى والعقل الباطن، وبدا من خلالها مدى ضيق مجال العقل الواعى؛ فى الوقت الذى بلغ فيه العقل الباطن قدرات لا نهائية. وعلى جانب آخر فإن فعالية الفلسفة النظرية كانت قد بدأت تطرق أبواب اللغة عند كل من (بيرس) و (سوسير)، الأمر الذى انعكس بما لايدع مجالا للشك على تقنية اللغة الفنية خاصة بعد ظهور النظرية وتجليها فى مجال اللغة وعلم المعانى ثم ما أفضت إليه أبحاث (سوسير) فى هذا المجال، وبدأ يعرف الفكر البشرى اللغوى فى منحاه المعاصر "أول نظرية له وهى أن اللغة ليست إلا رموز صوتيه أو شكلية لفكرة موجودة فى الذهن قد يمثلها مجسم خارجى، وأن اللغة فى حد ذاتها لا تدل دلالة حقيقية عن الأشياء وإنما تحاول أن تعبر عن – أو تستعيد– الصور الذهنية التى تلقيناها من الخارج عن ذلك الشيء والتى لا تمثله على حقيقته ولكن تمثل تصورنا المحدد المقيد له"[(١٠٦)] ولعل ذلك ما يرتبط بعلية المدلول عند (سوسير)، لتصبح فعالية اللامحدود قرينة فعالية أخرى بعدما توقف العقل الواعى عند حدود المحدود، ليبلغ العقل الباطن حد الإسراف فى الإيمان به فى (تقنية) (الرمزية)، وهو جانب ينهض على تحقيق مشروعية الميتافيزيقى ويضعه على أرض العلم والنظرية بعدما وقع فى سالف عهد على تخوم الخيال والوهم المريض.

إن (الرمزية) قد استطاعت بالفعل أن تتبنى مسوغات عودة (الرومانسية) باتكائها على تجليات العلم المادية والنفسية، غير أن الأصل الذى حفظ لها استواءها

هو مدى انطلاقها من الواقع بعد وقوع التصور المجرد لها على نظرية التعبير وإعمالها على المستوى الفنى، لتضيف إليه (الرمزية) بعد ذلك خاصة الانطلاق المشروع؛ وإن ظل ذلك الواقع على قلقه بتناقضات نظرياته العلمية والأدبية، إلا أن التصور المجرد فى كل الأحوال من (الرومانسية) إلى (الرمزية) قد استطاع أن يبسط ذراعيه على المنحى الفنى التقنى كأصل ثابت من أصول الإبداع الأدبى، وذلك بمعالجته توازن الأضداد بين المادى والروحى حتى انتسب إلى موقع حصين فى الإبداع المعاصر ينتمى إلى الرقى بالذهن الإبداعى وإعمال فعالية الذات وتجليها الوجدانى،"فالرمزية – فى أبسط صورها– محاولة تطوير الواقعية فى اتجاه مضاد لا تجاه الطبيعية"[١٠٧]، غير أنها سوف تظل أسيرة تلك التقلبات النظرية فى مجالى العلم والأدب؛ ما بقى عليها الارتكاز الفعال لشقها الواقعى.

لقد اعتمدت (الرمزية) آلية إبداعية تعتمد فى المقام الأول على الإيحاء والتداعى للأفكار والمشاعر لا تقريرها أو تسميتها أو وصفها[١٠٨]، واعتمدت على الجرس الصوتى والانسجام الموسيقى فى الألفاظ والتراكيب[١٠٩]، وكأنها تعقد الرابطة الأولى بين المبدع والمتلقى من خلال الإيقاع المتسق حتى يتيسر له التكشف ومراحله على ما هى عليه فى تقنية العمل الفنى المشدود على وتر وجدانى يجمعه انسجام الحسى وعضويته وينعكس بشكل غير مباشر على المضمون، لتصبح لذة الاكتشاف هى متعة القراءة الحقيقية بعد ثراء النص بمعطياته الذهنية والوجدانية، لتنطبع أحيانا بسمت من النقاء الصوفى الذى انطبعت به الحركة فى تجليها عن مثالية الجمال، وتألقها النبيل على المنحى المناهض للمادية الطبيعية، حتى كان لها ذلك الملمح الصوفى، واتخذت من الحواس مدخلا مشروعا لذهن ووجدان المتلقى[١١٠].

ومن نافلة القول ، إن العربية قد شهدت تصورا للصوفية يتشابه إلى حدما مع تصور (الرمزية) الأوربية، وقبلها بما يزيد عن عشرة قرون، وليس من قبيل التعسف القول بوقوع أشعار (رابعة العدوية) و (الحلاج) و (ابن الفارض) وغيرهم على احتواء تصور مشابه للرمزية فيما يقع على مناهضة (الطبيعية) وتمثلها عند (مالارميه) على كونها تجربة وجدانية شاملة تعتمد لذة التكشف الفنية التى تتسق مع الأحوال والمقامات الصوفية فى مكابدة الروح من أجل الاتحاد بالذات العلية، وإن انطلقت (الرمزية) الأوربية من الواقع الذى يختلف إلى حدما عن واقع الصوفية العربية، ثم يبقى اختلاف جذرى كبير يباعد بين الحركتين

ويتمركز فى مدى تصور الرمز الفنى والرمز الصوفى من حيث وقوع الأول على الإيحائية التلقائية والثانى بما يفترض فيه من مواضعة أو قرينة، قد تحجم طلاقة التجربة، وتحيل منحى الترميز إلى الجانب الشفرى،وهو ما يتعارض كلية مع طلاقة التصور فى (الرمزية) أما فى الشعر العربى المعاصر فقد تجلت فعالية التصور فى بعض كتابات (بشرفارس)، و (الصيرفى)، و (الهمشرى)، و (مدرسة المهجر الشمالى)، ثم ازدادت تألقا بعد ذلك فى بعض أشعار (صلاح عبد الصبور)، و (بدر شاكر السياب)، و (أمل دنقل) وآخرين.

لقد استطاع الفكر البشرى أن يجد فى (الرمزية) ميزان اتزانه مرة أخرى، غير أن اتكاءه على طلاقة فعالية العقل الباطن واللاشعور بمسوغات النظرية العلمية قد أغرى البعض بالانصراف إليه كلية بعد ما حققته الرمزية من اتزان غير مسبوق، ومن رحابة فى التلقى افسحت المجال لعوالم الجمال حتى استطاعت أن تجد مراحها فىالذهن الإبداعى، وما كان من هؤلاء إلا تبنى اتجاه جديد يحفظ لهم الكثير من الافراط فى تفعيل ذلك العالم اللامحدود من نشاط للعقل الباطن واللاشعور فكانت (السريالية) و (الدادية)، ووقعت الثانية فى سويسرا عام ١٩١٦، فى حين أسس (بريتون) الأولى عام ١٩٢٤، وقبل الخوض فيها يجدر الإعراج على حركة أخرى تتمم التواصل مع كل من (الرومانسية) و (الرمزية)، وتنسجم مع السياق التاريخى للتصور بين الأصل وفاعلية الزمن، وهى :

– التعبيرية : **Expressionism** :

أحد المصطلحات الذى بدأت تلوكه ألسنة النقد المعاصر حال التأصيل للعناية بالشكل والوسيلة التقنية، وهو فى جوهره نزعة فنية وأدبية، أو بالأحرى رؤية فنية وتشكيلية من قبل المبدع تمثل انفعالاته وكيفية التعبير عنها، أو بمعنى آخر، تمثيل الأشياء كما هى واقعة فى إحساس الفنان أو الأديب لا كما هى فى الحقيقة والواقع[١١١].

وترد الاحتمالات باكورة استخدام هذا المصطلح إلى (فايوكسلز Vauxcells) عام ١٩٠١، إلا أنه أصبح معنيا بتلك الحركة التى ظهرت فى ألمانيا (١٩٠٥) وضمت مجموعة من الرسامين تنحو منحى البعد عن تمثيل الحقيقة الخارجية لتستعيض عنها بعرض رؤيتهم الشخصية للعالم[١١٢]، ثم انتقل إلى ميدان الأدب عام ١٩١٤ على يد النمساوى (هيرماندبار) معنيا بتطويع القواعد والعناصر

المعيارية للكتابة من أجل ملاءمة الغرض وقد أصبح للتعبيرية نفوذ كبير فى ألمانيا والدول الاسكندنافيه حتى سيطر على الإبداع المسرحى، وكان رد فعل طبيعى ضد الواقعية الأولى - شأن (الرمزية)- لإبرازه الحقائق الفلسفية الداخلية على ما هى عليه من تجوال داخل الذات المبدعة[113] ولعلها المحاولة الأولى التى بدأت عندها إرهاصات التحول الإبداعى نحو العناية بالشكل والتقنية الأدبية فى الكتابة، ولعلها أيضا تلتقى مع أحد جوانب (الأسلوبية) كنظرية ترمى إلى استبيان السمات اللغوية والتركيبية مردودة إلى نسق المنشىء الإبداعى[114]، كما سيأتى بعد.

ويرى (صلاح فضل) أن مصطلح (التعبيرية) أكثر تقنية وأشد ارتباطا بنظرية الشعرية، وتمثيلا للتدرج التصنيفى لسلمها من كلمة (الحضور) الأدبية وما تعكسه من ظلال سلبية على قسيمها الغياب،[115]، وهو بذلك ينطلق بالتصور المصطلحى لأن يتجاوز اللحظة الآنية فى منشئه لتجريدية مطلقة ليتجاوب مع فعالية الزمن ويتصل بروح العصر الجديدة، فيقع على حدود الفصل بين الدوال والمدلولات، فمعنى مصداقية (التعبيرية) عن (الحضور) هو أن تصبح اللغة متجاوزة كيانها الفعلى لما هو خارجها، عندما تنحصر الرؤية الكونية للمبدع فى التعبير عن الأشياء كما تشكلها الذات الشاعرة لا كما تقع فى الواقع، وهنا يمكن للتعبيرية أن تنطلق على الدرجات الأولى من سلم القيم الجمالية التالية مباشرة للمؤشرات اللغوية النصية، ويمكن للتصور المصطلحى للتعبيرية أن يصل بها إلى كونها "خاصية أدبية ونتيجة شعرية معا ... لكنها على عكس التأثيرات التخييلية والرمزية لا تقع بؤرتها فى منطقة اللاشعور، بل يتمثل فضاؤها فى الإنارة - غير المتوقعة- لما هو شعورى ومعتاد، بفضل فرادة آليات التعبير"[116].

بيد أن ذلك التميز الذى وقعت عليه (التعبيرية) إنما يؤتى أكله من قبيل تمثلها كخاصة إبداعية فى المقام الأول، وحيثما تقع بين المدارس الثلاث الكبرى وتوابعها المذهبية فإنها تصبح أكثر تميزا وأشد إثارة وأكثر تمثيلا لجماليات الإبداع، أما وأنها تدخل دوامة النقد وتستطيع أن تتجاوز المنحى الانطباعى القديم فإنها أمام المداخلات الجديدة سوف تصبح عنصرا فعالا فى تجلى الكثير منها، لأنها - ببساطة شديدة- تصبح قاسما مشتركا أعظم فى جلها وعلى وجه الخصوص (الأسلوبية)، و(الأدبية)، و (الشعرية)، فقط، لأنها تمثلت تقنية إبداعية جديدة جمعت خيوط سوابقها، فأخذت من (الكلاسية) عنايتها بالنص، ومن (الرومانسية) إعمال الذات الإبداعية، ومن (الواقعية) تمثل الواقع النصى، فضلا

عن تجاوزها (الطبيعية) فى اعتماد الانطباعات النفسية عنها، كما تجاوزت (الرمزية) فى حرصها على التقاء الذاتى بالموضوعى دون الفصل الذى وقعت فى شركه (الرمزية)، حتى أنها استطاعت أن تتجاوز الوسائل الفنية العتيقة، واستطاعت أن تصنع لها لغة جديدة، وصياغة أكثر قدرة على احتواء التجربة الإنسانية[117].

أما من الوجهة الجمالية فيشير (صلاح فضل) إلى أن أهم ما أضافته هو ذلك النمط التجريدى الذى التقت فيه (التعبيرية)، مع (الرمزية)، فكلا التوجهين يصطبغ منهجهما الإبداعى بالطريقة الذاتية المحضة التى تتجاوز المحدود ولا تتجاوز الحقيقة الواقعة[118].

ويبقى الكاتب التعبيرى الأفضل معنى فى المقام الأول ببنية العمل ونصية الخطاب وتجريد ملامحه من الانعكاس الذاتى ومحاولة بلوغ الجوهر تاركا ما عداه من عناصر حيث يرقى مستوى خطابه الإبداعى[119].

إن (التعبيرية) صارت بحق الأساس الأول الذى انطلقت منه جل النظريات النقدية حال استواء النقد على نظريته واعتماده الأساس الجوهرى لخاماته الطبيعية والجمالية التى ينطلق منها لتحقيق غايته الفنية جامعا فيها الذهنى والوجدانى على مائدة واحدة ترى فيها مالا تراه فى أى من الفنون الجميلة الأخرى.

- الدادية Dadeism :

ويحمل فيها الصوت المصطلحى الدال على (دادا Dad, Dada) وتقال للأب تحببا بلغة الأطفال،[120] أى أن الإنسان يرتدبها إلى عهد الطفولة فيما يشير إلى أن الإنسانية ترتد إلى هذا العهد[121]، وقد تبلغ الكلمة حد إفراغها من كل المعانى التى يمكن أن تتعلق بها لتصبح لها الطلاقة فى الدلالة على كل شىء أو اللا شىء فى آن واحد. ويشير (عز الدين إسماعيل) إلى أنه من معانى الكلمة (دادا Dada) "الحصان الخشبى الذى تمثله عصا لها رأس شبيه برأس الحصان، والذى يرغب كل الأطفال فى ركوبه، ويتخذون منه لعبة لهم، ولعل الحصان بما فيه من جموح، وما يؤديه من الرقص أحيانا، وما اقترن به هنا من لعب الأطفال - لعل ذلك كله يشخص المبادىء الأساسية لهذا المذهب"[122].

وتنهض (الدادية) كمذهب أدبى أسسه (تريستان تزارا Tristan Tezara) فى زيورخ بسويسرا عام ١٩١٦ وشاركه فيه (هـو جوبـول ، و (ريتشـارد هـو لسمبك)؛ على "التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السـببية فـى التفكـير والتعبير"[١٢٣]، وأصبحت تسخر من العقل قدر سخريتها من الوجدان، ومن كل مـا اتسق مع المنطق وما يرسو على تقعيد أو معيار، وذلك حتى بلغت الكلمة الأساسـية فى المرادفات الدادية ما يعنى (Nothing) أو (لا شيء) وهى ترمى إلـى أنسـاق أشياء وكلمات غير مترابطة وطراز عشوائى[١٢٤]، أو كما يقـول (فيليـب سـوبر) "ضع الألفاظ فى قبعة ثم أخرج منها ما يعن لك"فهكذا يكون الشعر الدادى[١٢٥].

وثمة خلط فى التصور المصطلحى بينها وبين (السريالية) وصل إلى حـد الاختلاف فى أى منهما يتبع الآخر، حتى أن (كودن) حينمـا عـرض لمصطلـح (السريالية) اعتبرها تطورا لحركة (الدادية)؛ بينما حينما عرض لمصطلح (الداديـة) اعتبرها فرعا من (السريالية)[١٢٦]، فى حين أن المنحى التاريخى لديه وعند كل مـن (مجدى وهبة)[١٢٧]، و (أحمد زكى بدوى)[١٢٨]، يشهد بسبق (الدادية) التى انشـقت فخرجت منها (السريالية) كما يقول (هيربرت ريد)[١٢٩] ولعل تهافت هـذه الحركـة التى قد لا ترقى إلى المذهب نظرا لانبتاتها التام عن أى أصول نظريـة أو فلسـفية يمكن أن تتذرع بها مثلما وقعت (السريالية)؛ هو ما أحدث ذلك الخلط، ولفـها فـى عباءة ليس لها منها سوى ما يقع على الشاذ والغريب، لتعتمد فلسفتها علـى ذلـك الشذوذ وحسب.

كانت (الدادية) إذن تطرفا مشينا فى ثورتها على التقاليد، وعكس القواعـد والمعايير والمثاليات دون مسوغ لذلك سوى دعوى الحرية التامة والخـروج عـن المألوف باستدراك أفعال غير مدركة، انطلاقا من طفولية البشرية التى تنتمى إلـى غريزية الطبيعة، وعشوائية السلوك، وانحرافها المادى، ولا مثالياتـها، وخبراتـها اللاشعورية، لذا فهى تأخذ من (الطبيعية) الافراط فـى تحريـر الغرائـز، ومـن (السريالية) شططها المسرف فى قـدرات اللاوعـى واللاشـعور، غـير أن هـذه (السريالية) كانت لها جذورها المنتمية إليها، كما سيصبح لها فلسفتها "خاصة فـى منحى تصورات الفكر المجرد المنتمية إلى أصول فلسفية ونظرية.

لذا ذهبت (الدادية) أدراج الرياح، شأنها شأن (الطبيعية)، ولم تـدع خلفـها سوى ما يحمل على المنحى التأريخى لأعمال (تزارا)، و (هو جوبول) و (ريتشـارد هو لسمبك)، وبعض أشعار (عذرا باوند) و (ت . إس- إليوت).

- السريالية Surrealism :

أفضت الرمزية إلى السريالية، ربما، أو تسربت الثانية من الأولى، ربما ، إنما اليقين وحسب فى عنايتها بما فوق الواقع، مردودا إلى واقع آخر، يرد عن اللاشعور والعقل الباطن، ذلك الذى لايقع على أى نظامية سوى نظامية المنبع (الفرد الواحد) حسبما تتسق الأمور مع تجربته الوجدانية أو عفوية الطرح الإبداعى، ولا يبقى من محور التقاء بين المبدع والمتلقى أى أعراف أو معايير سلفية للتفاعل مع العمل سوى مايرده أصحاب ذلك الاتجاه إلى ما يسمى بالنبضة الكهربية غير المرئية، التى تجمع كليهما على اختلاجات فعالية اللاوعى على ما هى عليه فى النفس البشرية، ومن ثم لم تكن الحاجة واقعة إلى ضرورة إعمال الفكر الذهنى وفق أصول متفق عليها سوى أن يقع الأمر على علته، وأيا ما كان ذلك العالم اللامحدود من اللاوعى واللاشعور والعقل الباطن، وفق ما أجلته أبحاث (فرويد) [١٣٠].

والمصطلح قد ابتكره الشاعر الفرنسى (أبو لينير Apollinaire) ليصف به توجهه المتجاوز للاواقعى (ثدياترزياس) [١٣١]، ثم أعاد له رونقه وتألقه (بريتون Breton) عام ١٩٢٤ ليدل به على مدرسة من الأدباء والشعراء والفنانين تطمح إلى تحرير الإبداع الفنى من قيود العقل والمنطق، سواء أكان المبدع فى حالة شعورية أولا شعورية تواصلا بذلك مع ما أجلته أبحاث علم النفس من ثورة فى عالم اللاشعور والإعلاء من شأن العقل الباطن واللاوعى، ليصبح هو الأصل فى الإبداع الفنى، ويتبدى إعمال العقل الظاهر والمنطق والوعى مسوغات لبطلان أى إبداع فنى، لا تفسح للنفس المجال بالتجوال فى سراديب اللامحدود واللانهائى، وتصبح قيودا لابد من تحطيمها، والإفلات من أسرها، فلا سبيل لتحقيق مرامى هذه النفس إلا بالوقوف على علاتها، وكشف أضدادها وتناقضاتها من خلال الفن؛ مادام الفن منها يرتوى وعلى ربوعها ينمو "وقد عرفْ (أندريه بريتون) نفسه (السريالية) فى أول منشور سريالى أصدره سنة ١٩٢٥، بأنها حركة آلية نفسية يستطيع بها المبدع الفنى أن يعبر مشافهة أو كتابة أو بأية وسيلة أخرى عن الحركة الحقيقية للتفكير الإنسانى، فالإبداع السريالى إذن ما هو إلا ما يمليه التفكير إملاء ليس له ضابط من العقل والمنطق" [١٣٢]، وليس إلا المعيار الوجدانى للاشعور .

ويمكننا الآن أن نتمثل فلسفة (السريالية) فى أصول ثلاثة، يؤسس الأول للانطلاق من نظريات التحليل النفسى عند (فرويد) خاصة، وما أفضى إليه هذا

التحليل من علية للعقل الباطن واللاشعور، "وكان (بريتون) قد تأثر بالتحليل الفرويدى وقام بتجريب الكتابة التلقائية وهو واقع تحت تأثير التنويم المغناطيسى"[١٣٣]، وكان أول ما يهتم به السرياليون هو دراسة الأحلام وتفسيرها، والهلوسة، وحالات السفر فى سراديب العقل الواعى، هذا النوع من السجون- كما يقول (كودن) – حيث تأخذ الأشياء الغريبة شكلا ماديا فى دهاليز العقل[١٣٤].

أما الأصل الثانى فهو ما يستوى على فعالية انسحاب الأصل الفعال فى (الرمزية) إلى (السريالية) حتى وقعت هى الأخرى كرد فعل مناهض للواقعية ثم للطبيعية، وإن وقع كلاهما – الطبيعية والسريالية- على حدود التطرف، غير أن (السريالية) كانت فى انطلاقتها الأولى خروجا على أعراف (الواقعية) بدءا من اعتماد الصوت الدال عند (أبو لينير) بما يعنى (ما فوق الواقعية) فى إشارة صريحة إلى تجاوزها، ثم هى تضع معايير تتنافى تماما مع كل ما ينتمى إلى الواقع المادى، وهذا ما يقع على (السريالية الأولى).

وينتمى الأصل الثالث إلى توجهات الحركة السياسية فى (السريالية الثانية)، وبعد أن انحلت الأولى فى أوروبا وطارت إلى أمريكا لتصبح شيعا وأشتاتا، ويبدو أن ذلك كان رد فعل لتلك الانتقادات العنيفة التى واجهتها المدرسة، خاصة بعدما اشتدت واقعية الحياة المادية مرة أخرى، ليعود (بريتون) محاولا إعادة صياغة (السريالية) مرة ثانية فى مقاله (حدود لا تطوق السريالية) عام ١٩٣٧ بطرح مجموعة من المبادىء أهمها اعتناق المادية الجدلية خاصة فيما يتصل بأولوية المادة على الفكر معتنقا بذلك فلسفة (هيجل) فى اعتناق القصور المادى للتاريخ[١٣٥]، فيما يبدو على أنه نوع من المصالحة ومحاولة للتوافق مع الشيوعيين، فقد كان أصحاب هذه الحركة يقفون فى صف الشيوعيين آملين فيهم تحرير الأدب من أغلاله، إلا أنهم أخذوا عليهم وعلى الاتحاد السوفيتى عدم إلغاء نظام الأسرة والنظم الاجتماعية الأخرى التى كانت قيودا على الإبداع الفنى، فضلا عن أن الشيوعيين كانوا قد بدأوا الدعوة إلى مدرسة فنية أخرى تتعارض كل التعارض مع التوجهات السريالية[١٣٦]. وكان ما أصاب هذه الحركة من تصدع فى خلط الأصول بين ما نبع من (الرمزية) ثم استوى على مشارف (الواقعية الاشتراكية)؛ هو ما ذهب بالتصور إلى أضل السبل، وصار فاقدا الهوية والأهلية، واعتمد فلسفة مشوهة تشوهت معها الأفكار والمعايير الفنية، حتى أنه "بالرغم من أن السريالية تدعو إلى هدم العالم الخارجى لتقيم مكانه عالما يعتمد على الرؤى الخاصة

والتداعيات النفسية التى تكسر حدود الوجود الموضوعى لتحل محله الوجود الذاتى؛ فإن (بريتون) لايكتفى بإعلان اعتناقه للمادية الجدلية... بل يحاول كما فعل الطبيعيون من قبل احتواء الواقعية بعد تأويلها بشكل تصبح فيه (السريالية) هى أوضح شرخ لها"[١٣٧]، وهذا الذى صنعه (بريتون) هو مايتنافى تماما مع فلسفة (السريالية الأولى) فى اعتمادها على الخروج عن المألوف والتحرر من قيود الواقع العقلى والرضوخ لمعطيات العقل الباطن النفسية والذاتية، لتقع (السريالية الثانية) بعد ذلك على ما يخرجها من دائرة التصور المصطلحى الأول الذى ينتمى إلى حدود النظرية الفلسفية ويتفق مع منطق العقل.

وقبل أن ترحل (السريالية) كانت قد تركت بعضا من الأصول الفنية التى ساعدت كثيراً على احتواء التواصل، خاصة فى تمثلها منطقة الإبداع التى لم تجوز على وطأتها أى من محاولات النظرية، وهى إن وقعت إشكاليتهاعلى منحى التلقى؛ فإن ذلك المنحى ما وقع على نظرية علمية أو فلسفية تجليه فسوف تنهض فى رحلة البعث والإحياء على جانب مما وقع عليه (دريدا) و (بارت) و (لاكان) فى احتواء نظرية جديدة للنقد الأدبى، ستأتى فى دورها بعد.

رحلت (السريالية)، غير أن أطلالها لما تزل ثاوية فى معية الفكر البشوى، ذلك الذى أعرض ونأى بجانبه عن تلك التصورات المريضة والشاذة عن طغيان العقل الباطن أو اللاشعور كما أقر بذلك علم النفس ذاته[١٣٨]، وكذلك عن محاولات (بريتون) الأخيرة فى أيديولوجية المصالحة مع الشيوعية بما أضفى على التصور قدرا كبيراً من الضبابية والتشويه، ليبقى منها خيط حريرى، وإن بدا واهيا، إلا أنه يكشف لأول مرة عن مدى اتساق التجربه الوجدانية للمبدع - ربما فى غير وعى منه مارد ذلك إلى مصداقية التفاعل - حتى خرجت تلك الصور الفنية وذلك المنحى الشفرى بما يحمل من خصوصية إيقاع واتساق لفظى، لا يمكن أن يحتوى المتلقى التجربة إلا من خلاله، مهما تباعدت علاقات أطراف التشبية أو التراكيب، ولنا أن نتصور تلك الدعوة إلى تحرير الدال عن المدلول وماذا يمكن أن يبقى للمتلقى من معايير التواصل وتفجير ذات القارىء دون إيهام أو انقطاع أو تشتت مع التجربة سوى ما هى عليه من اتساق فى فعالية التجربة الأولى للمبدع بمراحلها الثلاث، وذلك ما يمكن أن يحل محل مسوغ التواصل الوحيد فى (السريالية) وهو ما يسمى بالنبضة الكهربية غير المرئية.

- الوجودية Existentialism :

جاءت (الوجودية) إلى الوجود حاملة فى جعبتها المبادىء الفلسفية لـ (جان بول سارتر) فى العقد الخامس من هذا القرن، ومفادها النزعة التى تهتم بوجود الفرد فى الكون من خلال صفاته الجوهرية، على اعتبار ذلك الوجود هو الحقيقة الفعلية المؤكدة، والوسيلة المثلى لتحقيق مجتمع أشمل وأمثل[١٣٩].

ويردها (كودن) إلى تأملات (سورن كيرك Soren Kierke) (١٨١٣ - ١٨٥٥) خاصة فى كتابه (خوف ونهاية Fear and Termbling) (١٨٤٣)، و (المرض حتى الموت Sickness Unto Death) (١٨٤٨)، وقد يرد إليه أيضا أساس الوجودية المسيحية[١٤٠].

وتستند فلسفة (الوجودية) كما دعا (سارتر) إلى أن الوجود المطلق يسبق الجوهر أو الوجود الفعلى، ومن ثم فإن الإنسان لابد أن يخرج من حالة الخمود البدائى إلى جو من الحرية المطلقة يستطيع من خلاله أن يشكل حياته بمحض إرادته ويكون مسئولا عنها مسئولية كاملة[١٤١] إذ إن الفرض النظرى الفلسفى يقول بأن "كل شيء فى الوجود له صورة مثالية مجردة وسابقة على وجوده"، ومعنى ذلك أن الإنسان مسلوب الإرادة، يعجز عن تفسير كل ما يحيط به، وإنما كان مجيؤه مسخا لصورة سابقة عليه، فتحاول النظرية تحريره من ذلك، فتستتبعه بإبراز الضد، وضرورة تحقيق الجوهر من خلال العقل والتفكير، ونفى ما يتعلق به من فراغية، وما يستتبعها من ضرورة تبعية الإنسان للعينى، حتى لو اصطدم هذا الرفض مع العقائد والأديان، ومن هنا وقع الوجوديون فى اعتبار القدر وهما وردوه كلية إلى الجبرية، كما رفضوا كل القيم والمثاليات السابقة على الوجود الإنسانى، والتى قد تقيد حريته فى تحقيق ذاته المادية، وتعتبر الخضوع للقيم الأخلاقية نوعا من الضعف، والسياسة ضربا من الاحتيال لأنها لم تحقق العدل الاجتماعى، ولم تحم المجتمعات من الاستعمار أو التمييز العنصرى، ثم إن أجهزة الإعلام أصبحت وسيلة جديدة للسيطرة على تبعية الإنسان وذلك هو شقها الأول الذى يوحى بانفلات الزمام وتضارب الأهواء، ليقع شقها الثانى على ضرورة صنع الوجود عن طريق الفرد الحر بمحض إرادته، لتهدف إلى إقامة مجتمع مثالى جديد على أرض الواقع وفق ما يتراءى للفكر البشرى، ويصبح فى ذلك الإنسان هو المسئول الأول والأخير عن رقى أو تردى ذلك المجتمع[١٤٢].

كان من الطبيعى أن تنقسم (الوجودية) على هذا الأساس إلى وجودية إلحادية وأخرى وجودية دينية، حيث تقع الأولى وفق ما يتسق مع ما جاء به (سارتر) فى رفض المعتقدات والقيم والغيبيات باعتبارها ضمن الوجود المطلق، ولا تخضع وفق ما يرى للوجود الفعلى، أما الوجودية الدينية أو (الوجودية المسيحية) فظهرت بعد الحرب العالمية الثانية فى فرنسا تحت قيادة الفيلسوف (جبرييل مارسيل Gabriel Marcel) وفيها ترد جميع أفعال الإنسان فى هذا الوجود منذ نشأته إلى تنفيذ إرادة الله[١٤٣].

وقد يسعى الإنسان لإعمار الأرض، وكان بالفعل فى سبيله لتحقيق طفرة فى ذلك قبل أن يقع على مبادىء (سارتر)، ومبدأ الإيمان بالغيب لم يقع على الجبرية؛ بل هو فعل اختيارى محض للإنسان، "وقل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر"[١٤٤]، ولم يقصر الله تبارك وتعالى عطاءه على المؤمنين وحسب، "وأن ليس للإنسان إلا ما سعى"[١٤٥]، بل إن سمت الاختيار هو الأساس الأول فى خلقه ، "وهديناه النجدين"[١٤٦]، ومن خرج باختياره عن مبدأ الإيمان فلا قبل له بمن اعتنقه ليشهد بآيات الثواب والعقاب على غيبيتها، ويصبح لديه الإيمان بالغيب جزءا من ايمانه المطلق وشرطا مكملا للإيمان بالله، فلم يكن (سارتر) إذن ليأتى بجديد، ليقول كما قال قارون : "إنما أوتيته على علم عندى"[١٤٧]. ، ولم يكن الإيمان بالغيب ليعطل عمل العقل فى تحقيق وسائل حياته المادية، وما كانت الأرض تبلغ أقصى مدى فى تحقيق زينتها، وما كان أهلها ليبلغوا ذلك القدر المقدر من القدرة عليها؛ إلا من خلال إعمال العقل وتطويع السبل لبلوغ هذه السيطرة على ما سيطر الإنسان عليه فيها حتى الآن ، وما سوف يحققه من سيطرة تامة تتجاوز بكثير ما نحن عليه الآن تحقيقا لقوله تعالى "حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلا أو نهارا"[١٤٨]، وهذا ليس إيمانا بغيب مضى أو وجود مطلق أو فراغ كما هو واقع عند (سارتر) بل إنه إيمان بغيب قادم تتبدى بين أيدينا الآن وسائل تحقيقه من خلال العقل والتفكير والمنطق الذى يؤمن به (سارتر) والذى كان جوهرا أساسيا وركيزة رئيسة فى منحى الوصول للإيمان بالغيب، إن الفلسفة الوجودية وقعت فى مغالطة جوهرية فى ضرورة الربط بين رفض الإيمان بالغيبى والمثالى وإعمال العقل على أنه جوهر تحقيق الوجود الفعلى، لأنه -ببساطة شديدة- لا سبيل لتحقيق ذلك الإيمان إلا من خلال العقل أيضا، الفيصل الأول وقد يكون الأخير الذى وضع الإنسان

على رأس مملكة المخلوقات، ثم إن ذلك المادى والوجودى يصبح من خلال تصور (سارتر) فى حاجة ماسة إلى الإيمان به هو الآخر، وهو إن استند إلى إيمان رؤى البصر المجرد فإنه يعمل حاسة إدراكية واحدة ويعطل حواسا أخرى، وإلا ما كان لفاقد البصر البصيرة، وأنه لايستطيع أحد أن ينفى الغيبى فى حضور الوجودى إلا فى الآلة، وذلك هو النتاج الطبيعى للوجودية الإلحادية، أن يصبح الإنسان آلة[١٤٩]، أما أن تنصب الوجودية على العلم والتجربة المعملية المرتبطة بوجود الإنسان الفرد وفعاليته الخاصة بالجانب المادى دون الوجدانى؛ فهو ما يتنافى تماما مع ما يقع على تقنية العلم وأمرنا بالإيمان بغيبه وما سوف يحدث من خلاله، علما بأن ذلك العلم- وإن كان قد وصل إلى المسخ والاستنساخ – لم يقدر حتى الآن أن يخلق جناح بعوضة ، فكيف يأمر ذلك الوجودى أن يؤمن الإنسان بغيب من هو أدنى فى الخلق عمن هو أعلى، ومن هو أصل الأمر فى الإيمان بالعلم كسبيل للإيمان بالغيب[١٥٠]. وذلك أيضا هو جانب من إعمال العقل الذى لايؤمن بغيره الوجوديون.

إنها ليست خطبا منبرية، أو محاولة ارتداء ثوب وكيل النيابة للدفاع عن قضية من أجل إثبات التهمة أو نفيها، وإنما هى محاولة وضع التصور فى إطاره الفلسفى الصحيح، وهى محاولة حازت القبول وفق منظور اجتماعى ودينى فى بيئة مولد المصطلح، لتدخل فى نطاق التأصيل لفاعلية التصور فى الحقل الإبداعى للأدب العربى والغربى أيضا بعد رفضه تقنية التصور وفق هذه الفلسفة الإلحادية، على الرغم من الانطلاق فى الأصل من الخروج من مأذق التداخل الأخلاقى فى الفن ليصبح للفن أخلاقه وسياقه وتوجهه الذى يفلت من أسر الأيديولوجى إلى تقنية تشكيل تخضع للمستوى الفنى وتتجاوز المستوى الحياتى والعقائدى الذى وقع عند (سارتر) فى مسرحية (الذباب)، و(الأيدى القذرة)، وكذلك فى أعمال (ألبير كامو) و (جان أنوى) فى فرنسا، و (هايدجر) فى ألمانيا، لتنهض الوجودية الدينية فى ثوب جديد وتنحو المنحى المسيحى الصوفى بما يتسق إلى حد كبير مع ما ألمحنا إليه عند (كيركجورد) الدانمركى، و (جابرييل مارسل) الفرنسى[١٥١].

لقد أسقطت الوجودية الإلحادية كل مباهج الحياة ثم دعت الإنسان لأن يحياها، وأن يتمسك بها بعد فقدانه التعلق بالمبادىء والقيم والمثالية، ليرحل منها جانبها الالتزامى بتلك الفلسفة، ويبقى منها ماأبقى على الحفاظ بالاعتقاد بوجود الله، والتحرر من التوتر والسخط، والازدهار الروحى، وهو الجانب الايجابى فيها الذى

تمثل إعمال العقل إعمالا صحيحا، يتجاوب مع الوجدان، ويحقق بعضا من الاتـزان، وينشد حرية الإنسان وقدرته على جلاء الموقف الفنى، ثم يبتغى محاولات الخـروج وفق ما يتراءى له، فى غير شطط أو انفصال عن كينونته وعن مدى حدوده، مثلمـا كان من أمر الوجودية الصوفية المسيحية[١٥٢].

- الواقعية الاشتراكية : Socialist Realism :

بدأ جلاء تصور هذا المصطلح فى العقد الرابع من القـرن العشـرين، أى فى الوقت الذى كانت ترتع فيه (الوجودية) فى مراعى الفن خاصة فـى (فرنسـا)، بينما جاءت (الواقعية الاشتراكية) رهينة أقدام الأيديولوجية السياسية فـى (الاتحـاد السوفيتى)، بعد وقوعها كنظرية فى دستور اتحاد الكتـاب السـوفيت عـام ١٩٣٤ باعتبارها "المنهج الأساسى للأدب والنقد الأدبى السوفيتين، وهى تتطلب من الفنـان أو الأديب تمثيله للواقع فى حالة نموه الثورى تمثيلا صادقا، وعلى هذا فإن صـدق التمثيل الفنى للواقع يجب أن يرتبـط بنوعيـة العمـال ويدعـم إيمانـهم بـروح الاشتراكية"[١٥٣].

وتصبح بذلك (الواقعية الاشتراكية) معنية بتسجيل منهج الحياة على ما هـى عليه فى المجتمع الاشتراكى، فتهتم بالسواد الأعظم من الشعب والذى تمثله طبقـة العمال والكادحين، وتبرز ما يعتريهم من معاناة من أجل لقمة العيش، ثم تبرز فـى المقابل أيضا ما يأتى به النظام الاشتراكى من منجزات يمكـن أن تنـهض بـهذه الطبقة، وهنا يصبح الفن من أجل الحياة تابعـا للحيـاة الاجتماعيـة وأحـد سـدنة المجتمع، حيثما اتجه يقع عليه الالتزام بتقصيها وإبراز معاناتـها وسـبل الخـروج منها، وآنذاك كانت مثالية وبطولة العمل والعامل هى الموضوع المناسب والأيـدى الهادية والموجهة للحزب الشيوعى الذى تعهد بتشكيل وتهذيب الفنانين مـن أجـل خلق – كما يقول (ستالين) – مهندسين أكفاء للروح[١٥٤].

والأدب الواقعى الاشتراكى أدب موضوعى يتخذ مادتـه مـن العلاقـات الإنسانية والعادات والقيم الجديدة ويجلى أنماط البشر الذين استطاعوا أن يطرحـوا عنهم أغلال المجتمع القديم[١٥٥]، "وهكذا لم يعد المدخل الأدبى الملائم للأدب –عنـد هؤلاء – (واقعيا) بل أصبح (واقعيا اشتراكيا)" [١٥٦]، وهكذا اتسـعت الـهوة مـرة أخرى بين (الواقعية الأولى) و (الواقعية الاشتراكية)، والتصور المطلق للواقعية لمـا يزل فوق رمال ساخنة على الرغم من مضى أكثر من قرن كـامل علـى دخولـه

الحياة الأدبية، والمتأمل فى (الواقعية الأولى) يدرك إلى حد كبير مدى محاولاتها تحقيق التوازن مع الرومانسية غير أن ذلك كان قد جاء على حساب الرقى الذهنى والإبداعى بتمثله فتح عوالم جديدة لم تستطع هذه الواقعية الأولى أن تصل إليها لتفقد مصداقيتها الفنية على الرغم من مصداقية توجهها الاجتماعى. ولعل ذلك ما دعا إلى محاولات تحقيق التوازن مرة أخرى بالدخول فى لولبة المذاهب الفلسفية، بدءا من البحث عن مسوغ فلسفى للواقعية الأولى فى (الطبيعية) ثم العروج على منازل الرمزية والتعبيرية والدادية والسريالية وانتهاء بالوجودية، ولما جاءت (الواقعية الاشتراكية) اتكأت فى فلسفتها على نظريات التغاير الاجتماعية مثلما كان الأمر فى الكلاسية والرومانسية، ولم تكن معنية بفلسفة التوازن الطبيعى بين المادى والروحى، ولعل ذلك ما جعلها تنصرف انصرافا تاما إلى الالتزام بالبحث عن تحقيق أيديولوجية سياسية ورؤية اجتماعية محض توطد أركان السلطة من خلال توطيد أركان الشعب، أو بمعنى آخر، اتجهت لأن تبرز فلسفة النظام من اتجاه معكوس، فبدلا من أن كانت فى الكلاسية فرض سلطوى لكينونة الطبقة الحاكمة من خلال الحاكم صار توطيد هذه السلطة فى الواقعية الاشتراكية من خلال الشعب، أما كيف تتحقق هذه المعادلة فمردها إلى النظام الطبقى الاجتماعى فى الأصل، ليصبح السؤال الأحجية، من الذى فرض على المجتمع أن تقع فيه تلك الطبقة من الكادحين والضعفاء والمنكسرين حتى نتمثل نظرية للدفاع عنهم وعن حقوقهم؟! إنه النظام نفسه الذى يحاول تحقيق المنجزات لهم، وهنا يبرز الحاكم فى صورة البطل الذى يقطر الماء فى أفواه الظمأى بعدما سد عنهم نهر الحياة؛ بقولبتها فى نظام آلى جماعى بعدما كان نظاما آليا فرديا فى (الوجودية)، ولأن الواقعية الأولى والطبيعية كذلك استجلت أمرها فى نمطية التصوير الأمين للواقع الخارجى والطبيعة؛ فإنه يحل للواقعية الاشتراكية أن تذهب لإعمال تلك اللبنة الأولى بما يحقق أيديولوجيتها فى (برمجة) الإنسان وإذابة فرديته فى المجتمع لتحقيق القوى الاجتماعية والاقتصادية كما يحددها (ماركس)، "وعلى هذا اختزل المعنى ليصبح فى خدمة الاتجاه المذهبى الخاص،... ذلك لأن معنى المصطلح الجديد [الواقعية الاشتراكية] – لم يقصره على المعنى (الماركسى) وحسب، بل أوجب على الأدب كذلك أن يكون له هدف مستقبلى، هو نشر الأفكار الاشتراكية والمساعدة الواعية المقصورة على طبقة واحدة، هى هذه الطبقة"[١٥٧].

وتأتى فعالية نظرية (الانعكاس) وفية بما اتكأت عليه من أصول اجتماعية، غير أن هذه الأصول سرعان ما تتبدد وتتغير ويحاول المجتمع تحقيق اتزانه مرة أخرى، حتى أن الاشتراكية التى بسطت نفوذها على العالم لم تكن لتجد مرتعالها مثلما وجدته فى مجتمعات الشعوب النامية والتى كانت تركن إلى الاعتماد على هذه الطبقة، ولما كانت هى محور الفعالية فى الواقعية الاشتراكية؛ فإن ذوبانها أو تغيرها منوط بهما بقاؤها من عدمه، وحينما تعتمد النظرية فى الفن سبيل الوسيلة وحده؛ فإن ثمة تصدعات تنتاب الغاية إلى ذلك مالم تشملها النظرية هى الأخرى، والواقع أن الواقعية الاشتراكية لم تلتفت بالدرجة الكافية إلى المستوى الفنى فى تقنية تحقيق الهدف؛ سوى انطلاقها وانطلاق (العمل) فيها من جوهر موضوعى واقعى، وهذا ما جعل نظريات الشكل تتكالب عليها حتى دخل المصطلح فى سلسلة من الشحوب التصورى الذى استوجب الفصل بين الواقعية الأولى والواقعية الاشتراكية، إلى أن تماهى ذلك الفصل داخل الأخيرة ذاتها باعتبار أن أفكار الثورة الروسية كانت لها امتدادات أصبحت قواسم مشتركة للفكر البشرى عموما، وأستطاعت أن تتشكل فى كل مجتمع على حدة فاختلفت التصورات، وأصبح من الصعب على الناقد تحديد الفروق المميزة بين واقعية (ماركس)؛ وتلك التى تبناها العديد من كبار الأدباء العالميين والذين أفلتوا من التصريح بها خشية القول بوقوعهم فى أيديولوجية معينة[١٥٨]، إلا أن (اهرنبرج) استطاع أن يضع أربع خصائص أساسية تحاول احتواء تقنية التوجه الفنى للواقعية الاشتراكية وحصرها فى الكتابة بطريقة يتضح فيها الاندماج العاطفى الحار، وقابلية الإنسان للوقوع فى الصواب والخطأ وضرورة تحقيق فعاليته فى الصراع والتطور، وأن يكون العمل مازال غير ماثل فى وعى الناس، وأن يكشف الأديب آفاقا جديدة من ناحية الشكل الفنى[١٥٩].

غير أن هذا التطور التصورى لم يكن ليقع إلا على حدود الأيديولوجى أيضا بما يحقق مقولة تصور المصطلح فى المعجم الجمالى الروسى عام ١٩٦٥ الذى وضع التصور على أنه "منهج فنى يتمثل جوهره فى الانعكاس الصادق المحدد تاريخيا للواقع فى تطوره الثورى، أى فى مسيرة المجتمع نحو الشيوعية ... والعون الفعال فى التحول الثورى للواقع بوسائل فنية، وبناء مجتمع جديد... وصياغة الإنسان الجديد الذى يتمثل فيه تناسق الثراء الأيديولوجى والجمال الروحى والكمال الجسمانى"[١٦٠]. ولكن يبدو أن ماطرح من مبادى

جوهرية فى التصور المصطلحى يفضى إلى تقييد ذلك الجمالى والكمالى بضـرورة الأمانة للحقيقة التاريخية الحزبية والقومية، ثم تقعد به تماما عن الطلاقة، فى قفـص الرفض لكل التوجهات الرأسمالية ومذهب الشكلية[١٦١]، الـذى جـاء كـرد فعـل مناهض لذلك الانحراف المذهبى الحاد.

وقد بلغت (الواقعية الاشتراكية) من الصلف ما جعل ميلادها على أنقـاض المذاهب الأخرى، تلك التى حكم عليها بالإعدام بالفرض القسرى بإصدار مرسـوم اللجنة المركزية للحزب بإلغاء جميع الجماعات الأدبية المستقلة، والتى بلغـت فـى موسكو وحدها أكثر من ثلاثين جمعية أدبية مستقلة، ليتم تأسـيس اتحـاد مركـزى للأدباء السوفيت يتبنى الدعوة إلى الواقعية الاشـتراكية بوصفـها القنـاة الشـرعية الوحيدة التى من خلالها وحدها ينساب الأدب السوفيتى[١٦٢]. وكأنها أصبحت عقيـدة أوديانة لا قبل للحياة بدونها، ليقع الأدب فـى قفـص ذهبـى صنعـه الشـيوعيون لأنفسهم، بينما هو سرداب موحش مريب لاختلاجات النفس وشقشقات الوجدان بمـا جبلت عليه الذات الإنسانية من عشق انطلاق وصيرورة تمرد، وترفع عن كل تبعيـة أو خنوع لكل ما هو أيديولوجى أياما كانت جمالياته، والغريب حقا أن تكـون هـذه بعض مبادىء الواقعية الاشتراكية التى جاءت كحلية فى سوار النظام.

إنها لمحة ذكية حقا تلك التى أوما إليها (شكرى عياد) بعقده الرابطة بيـن الوجودية والواقعية الاشتراكية تأكيدا على اشتراكهما فى سلب حرية الإنسان المبـدع وتحويله إلى آلة تفرز ما يفرض عليها من توجه فلسفى عقيم فى الأولـى ، ومـن أيديولوجية سياسية فى مذهبية الثانية، غير أن الأولى تدفع لآلية فردية؛ بينما الثانيـة تدفع لآلية جماعية واجتماعية، لتظل الأخلاق فى نظر الواقعية الاشـتراكية نسـبية، فى الوقت الذى تكون فيه مطلقة فى الوجودية الدينية، ومن ثم فـالأدب فـى هـذه الوجودية الدينية يمثل قيما مطلقة وإن كانت غير مجردة من خلال الفرديـة؛ بينمـا تنبع القيمة فى الواقعية الاشتراكية من الصراع الطبقـى وتوابعـه، وثمـة فـرق جوهرى آخر، يعنى بمسئولية المبدع أو التزامه حينما يتحول بتبعية النظـام إلـى تحقيق انتمائه الطبقى والحزبى فى الواقعية الاشتراكية فى حين أن مسـئوليته فـى الوجودية تنبع من اختياره الحر، وهذه الحرية تتم فى حدود الموقف الفنـى ومـدى انسجام معطياته مع محاولات تخريجه التى تختلف من إنسان لآخر لتصبح مهمـة الأدب الوجودى "هى أن تضع الناس ... فى قلب العصر بمشـكلاته واحتمالاتـه، ليضفوا عليه المعنى من خلال سلوكهم الذى يختارونه بإرادة واعية حرة"[١٦٣].

وعلى الرغم من ذلك، تبقى للواقعية الاشتراكية قدرتها على احتواء مسيرة الواقع بدرجة قد تجاوزت كل المحاولات التى سبقتها لتوطيد أركان مذهب الواقعية فى الإبداع الأدبى حتى أصبح أدب الكناية -كما يقول (ياكبسون) - فى مقابل الأدب الرمزى الذى يتكىء على الاستعارة والمجاز، "وربما كانت كلمة (كناية) فى اللغة العربية من السعة وتعدد المعنى ما يجعلها فعلا صالحة للتعبير عن جوهر الأدب الواقعى وإنصافه. لأن الكناية تتميز بأنها تشير إلى معنيين للعبارة؛ أحدهما مباشر غير مقصود، والآخر بعيد لكنه مقصود"[١٦٤].

وفضلا عن ذلك فإن بعض إبداعات الواقعية الاشتراكية قد انبنت على احتواء مبادئها من الداخل وليس من الخارج وخاصة فى رصد القوى الفاعلة فى المجتمع وحركتها إلى الأمام بما ينجلى معه الاتجاهات الموضوعية التى قد لا تخلو من تمحيص لصفات الإنسان وملكاته وإرادته فى خلق واقع إيجابى جديد[١٦٥]، لتقع عليها مسئولية احتضان الإنسان (القيم والمثل) فى مواجهة تبعية النظام الرأسمالى وانحرافه الحاد نحو المادية الفردية، فى الوقت الذى تستند فيه (الماركسية) - كمذهب شامل - إلى المادية الجدلية والاجتماعية الشاملة، ليمتد هذا الشمول أيضا ويصبح سمتا إبداعيا يعنى بخيريه الإنسان على عكس (الواقعية البرجوازية) التى لم تصور سوى جوانب الشر فيه[١٦٦].

وانتقلت فعالية الواقعية الاشتراكية إلى الأدب العربى واستطاعت أن تشكل حقبة طويلة من الإبداع المعاصر خاصة فى مصر، صاحبت ازدهار الرواية عند (عبد الرحمن الشرقاوى) لتصبح (الأرض) كما يقول جابر عصفور "البداية الحقيقية للأدب الواقعى المخلص الذى يجسد طليعة القوى الصاعدة فى المجتمع"[١٦٧]، لما امتازت به هذه الرواية بتقنية جديدة فى طرائق الحوار ولغة السرد وصور الوصف، لتشكل مرحلة جديدة من الإبداع الواقعى تفجرت على أيدى الطليعة الأدبية فى الخمسينيات واستطاعت أن تجد لها أرضا خصبة فى الرواية العربية والشعر الجديد على وجه الخصوص فى منحى (صلاح عبد الصبور) تسجيل الوقائع اليومية، ثم استوت عند (أمل دنقل) بما يتسق مع (الواقعية السحرية) التى كانت أكثر اكتنازا وأقل إسهابا، كما يشير (إدوار سميث) إلى ميلاد المصطلح على يد الناقد الألمانى (فرنزرو) عام ١٩٢٤[١٦٨]، واستعانت بفعاليات جديدة للنظر إلى الواقع كان على رأسها التوجه الترميزى خاصة فى تعرية الواقع السياسى، وبدا إلى حد كبير مدى ملاءمة ذلك التوجه المذهبى لتثوير الواقع فترة المد

الثورى، ثم ما تعاقب عليها من أحداث استمالت إلى حد كبير ثورة اجتماعية شاملة لم تكن لتتحقق إلا من خلال الواقعية الاشتراكية، وذلك فضلا عن التبعية السياسية للمعسكر الشرقى، حتى تجسدت ذلك أعمال (الشوباشى) و (سلامة موسى)، معتمدة المصطلح ذاته (الواقعية الاشتراكية) وبإعمال التصور نفسه، ووقع على الصوت الدال (الواقعية الجديدة) فى رؤى (محمود أمين العالم) و (غائب طعمة) و (حسين مروة)، وكانوا جميعا على وفائهم بالارتقاء إلى تلك (الواقعية الاشتراكية) بكل ما تحوى من أيديولوجية سياسية وتقنية فنية[١٦٩]. أما (محمود ذهنى) [١٧٠]، و(سمير سرحان) [١٧١] فقد أطلقا عليها الواقعية الحديثة.

لقد أصبحت الواقعية الاشتراكية بتمثلها محاربة القديم وطموحها لتحقيق واقع أفضل- وإن لم يتحقق- واقعة تحت المجهر فى استبيان منحى التوجه للفكر المعاصر نحو الرقى والتحضر، والذى ظل على وفائه للمنحى الواقعى الذى تجاوز تلك الواقعية الاشتراكية وحاول أن يتخلص من مثالبها ويركن إلى واقعية جديدة تنهض على وسيلة التعبير وتغتسل من براثن الأيديولوجية السياسية، ولكنها لما تزل على احتفائها بالعالم الخارجى حسبما تفعله الذات المبدعة، لتصبح هذه الذات جزءا لا يتجزأ من الواقع، وتعود النظرة الواقعية بكل فكر، وكل عاطفة،وكل سلوك، وكل شىء إلى مرجع أوسع وأشمل من كل ذات مفردة، ومن كل نفس واحدة، ومن كل عالم، واع أو غير واع لا تدركه الحواس[١٧٢]. وتلك هى دعوة (بريشت) التى لا تحاول التوفيق بين الجوهر والظاهرة، بل إنها ترى أن العمل الأدب ينبغى أن يشف عن اتجاهات وملامح أخرى لا تقتصر على التوفيق بين الجوهر والمظهر أو البحث عن وحدة عضوية بين اتساق الحالة الخاصة والقانون العام أو من خلال الانطباع المباشر للعمل الفنى كما يرى (لوكاتش) [١٧٣]، بل يتجاوز ذلك وتصبح لديه "اكتشاف تركيبات العلل والمعلولات فى المجتمع وإماطة اللثام عن وجهة النظر السائدة باعتبارها وجهة نظر القابضين على زمام السلطة"[١٧٤]، ومن ثم لم يكن من الغريب أن يناصر (بريشت) دعوة الحداثيين إلى التجديد الشكلى[١٧٥] وقد دعا (جارودى) إلى واقعية جديدة تواصلا مع (بريشت) تصور واقعا مطلقا وتحيل التحول إلى الإنسان ذاته، ويبقى على الإنسان أن يحفظ جماليات ذلك الواقع المطلقة لتصبح الواقعية قيمة نسبية، ويصير إعمال إدراك الفنان بدرجة أكبر فى حدس الواقع الجديد[١٧٦].

ولاشك أن محاولات الخروج هذه من الواقعية الاشتراكية قد أفضت إلى أن أصبحت هذه الواقعية مذهبا عالميا يتجرد تماما من رداء المذهبية السياسية ويتزيا بمذهبية فنية تلتقى عليها أوربا وأمريكا، والنظم الاشتراكية والنظم الرأسمالية، ويشرع فى دخولها حصون حلف وارسو مشروعية دخولها قلاع حلف الأطلنطى، وتتحول النظرة إلى مسرحيات (أبسن) حسبما يقع توظيف الرمز فى علاقته بالواقع بعدما صار يؤدى وظيفة أساسية فى تلخيص وتركيز معطيات الحدث[١٧٧]. وتبدأ الواقعية فى التحول إلى تصور آخر بوقوعها على ما كان صوته الدال (الواقعية السحرية) ثم (الواقعية الخيالية)، وأهم ما يميز الأولى هو الرؤية اللاتاريخية للعالم حيث تنمحى الحدود والفواصل بين الأحياء والجماد، وبين الثقافة والطبيعة، والرؤية الكونية السحرية للعالم، لتكتسب الأشياء والظواهر خصائص متميزة تشهد جانبا من الواقع السابق على مبادىء العقل والمنطق وقوانين السببية[١٧٨]، أما الثانية فهى "تنبع داخل رؤية معقولة للعالم، وتعود إلى جهد شخصى للفرد الذى يوظفه خياله بحثا عن أفضل الوسائل الواعية للتعبير عن نفسه وكشف الواقع الذى تتلقاه حواسه، ممايعتبر وثيق الصلة بالمعرفة المنطقية والقلق الميتافيزيقى معا"[١٧٩].

وظلت (الواقعية السحرية) منذ أن وضع بذرتها الناقد الفنى (فرانزروه Franzroh) عام ١٩٢٠ فى حقل الإنتاج التشكيلى حتى انتقلت إلى حقل الأدب لتأتى فعاليتها الحقيقية فى نتاج (جارثيا ماركيث) المؤلف الكولمبى الذى استطاع فى (مائه عام من الوحدة) أن يعانق الأسطورة والأفعال الخارقة لتمثيل القوى الكامنة فى الإنسان، ثم هو فى تقنيته الفنية راح يثرى رمزه بأبعاد ميثولوجية تعددت إشعاعاتها فى النص[١٨٠]. ولعل (نجيب محفوظ) كان أكثر إجلاء للواقع، وأكثر تعانقا مع (الميثولوجى) فى الوقت ذاته، حينما استطاع (أسطرة) روايته (الحرافيش) بتجلى الإشارى الذى وصل إلى درجة من الشفافية بعناق الواقعى حتى تما هى كل منهما فى الآخر، ونظرة فى (أقوال جديدة عن حرب البسوس) لـ (أمل ونقل) تدرك أنك أمام نص مفعم بالواقعية فى الوقت الذى تجلى فيه الإشارات المنحى الترميزى نحو واقعية جديدة تتجاوز حدود الزمان والمكان، دون انفصام لأى من المذهبين عن الآخر حتى تستطيع أن تسم الديوان به.

لقد أصبحت الواقعية أكثر تمثلا للواقع الفنى منها إلى الواقع الحياتى، واستطاعت أن تمحو أيديولوجية الواقعية الاشتراكية، وتسبح تارة فى الواقعية

السحرية وأخرى فى الواقعية الخيالية وأخيرة استطاعت بها أن تنفذ إلى تخليق طاقات لا حدود لها لتأخذ من الكلاسية عبقرية عقلانيتها على الرغم من مناهضتها للمحاكاة الأرسطية، ثم تعرج على الرومانسية وتطمح فى تحقيق غائيتها الفنية فى الاستحواذ على العواطف والوجدان ومحاولات تشكيل الواقع أياما كانت تجلياته من خلال الذات الفاعلة ، ثم هى مع الرمزية تصل إلى مشارف الواقعية السحرية، ومع السريالية تضع أحمالها على تخوم الشكل والشكلانية النصية، وتأخذ من (الوجودية) الحرية والانطلاق فى تقنية الخطاب، وهى فى كل الأحوال أصبحت تشكيلا جديدا للواقع كما يجب أن يكون على المستويين الفنى والحياتى؛ بعد ما كانت تشكيلا للواقع كما هو كائن وفق ايديولوجية معينة فى الواقعية الأشتراكية.

ولأن الواقعية الاشتراكية فى الأساس تمثيل ما هو كائن فى الواقع سواء أكان ذلك هو الواقع الكائن أو الواقع المتصور فإنه فى كل الأحوال واقع معد سلفا فى ذاكرة الكاتب، الأمر الذى دفع (بارت) إلى اعتبار هذه الواقعية منافية للفن حيث تجعل الأدب خادما للواقع وتجعل من الأديب تابعا مرة أخرى وتصبح اللغة من خلالها مجرد وسيلة، تؤكد المدلولات على حساب الدوال[١٨١]، لتنهض بذلك واقعية أخرى يشحب إلى حد كبير تصورها حال الإعلاء من شأن النص وتبعية الدوال للمدلولات، ويصبح النص هو الفارس الحقيقى فى حلبة الصراع الملتهبة بين الفن والحياة ولمن تكون عجلة القيادة، لنأتى إلى ما يمكن أن نطلق عليه (الواقعية النصية) التى استحوذت على الفكر النظرى المعاصر وتجلت إلى حد كبير فى جل النظريات النقدية فى مداخلات النقد الجديدة، ليصبح التصور المصطلحى قيد النظرية، ويدخل تجلى فعاليته فى إشكالية مدى احتواء النظرية من عدمه، فضلا عن احتمال تداخل النظريات ذاتها فى بعضها بعضا.

ثانيا : مداخلات النقد الجديدة

الأسلوبية – الأدبية– الشعرية– البنيوية– العلاماتية – التناصية – التفكيكية

تنبنى مداخلات النقد الجديدة على محاولة استخلاص إطار نظرى عام يقـــع علـــى مشارف النظرية، أو يتمثل جوهرها، بغية تحقيق معيارية نقدية فى فـــك الارتبـــاط القائم بين الدوال والمدلولات حسبما تقع فى النص الإبداعـــى الأول. وتـــرد هـــذه العملية فى الأساس إلى منهجة التوجه النقدى وتمثله روح العلمية بالبحث عن العلـــة والمعلول بعدما ظلت العشوائية والسلطة الذاتية والانطباعية تعبث بمقدراتـــه حقبـــة طويلة من الزمن، ولم تتعانق الروح العلمية بهذه الذاتية والانطباعية إلا من خـــلال ما تسرب خلسة من بعض نظريات الإبداع الأولى التى تمثلتها المـــدارس الثـــلاث الكبرى والمذاهب التى خرجت عنها، لتظل العملية النقدية أســـيرة الاتباعيـــة فـــى توجهاتها، الأمر الذى أفقدها بكارتها وحيويتها فى مدى احتـــواء الفكـــر النظـــرى المجرد، وكذلك مدى تمثلها لروح قابضة على الأصول تمكنها تجاوز المألوف وشـــد الأدب على إطار فلسفى تتبدى من خلاله نفس مدركة واعية لها حضورها الإيجـــابى فى النهوض بالفكر والمشاعر والأحاسيس على أساس علمى يقنن ما أمكن تجليـــات الذهن ويحاول أن يؤسس فى الأدب لذاتية جديدة، لتصبح "كل (دلالة) لا تقود إليـــها قرينة تشكيلية فإنها من (طلب) الناقد وليست من (تشكيل) الشاعر"[١٨٢].

لقد أصبحت النظرية ضرورة ملحة ، قدر للنقد أن يتحول إليها من منطلـــق تمثـــل روح العلمية التى سيطرت على القرن العشرين، ولم تركن إلى رصـــد الظواهـــر وحسب، بل سعت إلى المشاركة فى تخليقها انطلاقـــا مـــن موضـــوع الأدب ذاتـــه باشتماله التجربة الإنسانية ومحاولة تقصيها وتنظيمها وتفسيرها، كما أنه عليه وحـــده تقع مسئولية البحث عن تحقيق التوازن الحياتى بين المادى والروحى بعدما خـــاض تجارب ذلك الخلل فيما كان مسوغا لنهوض بعض التوجهات الإبداعية على حســـاب أخرى، ذلك فضلا عن أن الأدب ذاته حقل معرفى خصب لإثارة الجـــدل الذهنـــى والوجدانى ويجىء متمثلا بذلك جل العلوم والمعارف الأخرى التى لها نظرياتـــها، والتى كانت لها مشروعيتها النسبية فى دخول هذا المعـــترك، بيـــد أن الأدب هـــو الآخر يمكن أن تكون له نظرياتـــه الخاصـــة التـــى تنبـــع مـــن حقلـــه المعرفـــى المتخصص.

ولأن هذه النظريات الوافدة قد شدت على المجرد فإن تبعية فعاليتها كـــانت غالبـــا

ماتقع على المضمون باعتباره الحقل المعرفى المشترك بين هذه النظريات والأدب، غير أن الشكل والتكوين والصياغة والتى تمثل (خامة) الإبداع وأخص الخصوصيات فى جماليات الأدب كأحد الفنون الجميلة السبعة، ظلت على حالها فى طى النسيان بالرغم من كونها اللبنة الأولى التى تشكل خصوصية جوهر هذا الفن، حتى وقع ذلك الانحراف الحاد بالمضمون فى (الواقعية الاشتراكية) ليكون بمثابة المفجر الذى أيقظ الفكر البشرى لتثبيت أصول وقواعد ذلك الفن الذى يربأ بنفسه عن الوقوع فى التبعية والانطياع للأيديولوجية السياسية وتقلبات المجتمع. وإن أتت فعالية النظرية فى بداية ذلك التوجه لأن تعمل فى الشكل؛ فإنها فى مرحلة تالية أصبحت لها فعاليتها فى جوهر البنية حتى وصلت إلى تمثل التجربة الإبداعية ككل، واستطاعت أن تجلى نظريات أدبية يمكنها تجاوز الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى إلى حقول معرفية أخرى تسبح فى فلك المجرد، وكأنها بذلك تضع للنقد هيبته العلمية وتجعله أصلا جوهريا فى منحى النهوض بالذهن والوجدان معا ليتمثل الأدب حضارته الجديدة، بل ويصبح أحد أعمدة البناء فى الرقى الحضارى نحو عالم أفضل.

ولو عدنا بالذاكرة إلى الوراء، حيث بدايات الثورة النقدية فى القرن العشرين؛ لاكتشفنا ارتباطها فى الأساس بالرغبة الملحة والطموح إلى تفسير نتاج تلك الثورة الإبداعية وما أحدثته من انقلاب فى المعايير، بعد ما جاءت به(الرمزية) ومن بعدها (السريالية)، من نصوص مبتكرة، كان من الصعب فض بكارتها إلا من خلال توجهات نقدية جديدة كان أول من فرض نواميسها الشكليون الروس فى موسكو ولينينجراد، ثم كانت مدرسة براغ التشيكوسلوفاكية، ومنها انطلقت توجهات النظريات من (الأدبية) حتى (البينوية) إلى فرنسا وأمريكا، ويؤصل النقد الجديد لميلاد (البنيوية)، ثم تلقح بأفكار بيرس وسوسير بعد ذلك لتنشط (العلاماتية) [١٨٣]، ويصبح النص عبارة عن تركيبة من العلامات التى تنهض على التداخل النصى فيعرف العالم نظرية (التناصية)، وتبدأ فكرة تحرير الدال عن المدلول فى الاستواء فتطرح من خلال التواصل الفكرى المجرد للنظرية ما عرفناه (بالتفكيكية) والرحلة من (الأدبية) إلى (التفكيكية) وإن نهضت على ثورة الشكليين الروس ثم مدرسة براغ فأصحاب النقد الجديد؛ إلا أنه فى الأثناء ذاتها كانت تتمخض الحركة النقدية عن منهج علمى يؤصل لعلم جديد يعتمد نظرية النص، وينطلق من المادة اللغوية والأسلوب، وهو ما عرف بعلم الأسلوب أو (الأسلوبية).

ينطلق التصور المصطلحى فى التأصيل من الوقوف على فردانيته أو تشابكه فيما بين النظريات وبعضها البعض، من أجل احتواء المنحى التطبيقى الذى يصبح مرمى البصر وبؤرة الارتكاز فى تحقيق مصداقية النظرية. وإذا كانت بعض هذه النظريات تتسق فى أصولها مع توجهات قديمة، غربية أو عربية، خاصة فيما يخص الدرس النحوى والأسلوبى؛ فإننا لسنا بحاجة لالتواءات تعسفية إذا ما أدركنا أن غائية هذه النظريات لم تكن لتتحقق إلا من خلال استواء نتائجها التطبيقية قدر استواء فروضاتها النظرية، ذلك فضلا عن وقوعها على الشمول والعموم الذى قد لا يبرأ من امتداد طبيعى للتأصيل ومنطقية التواصل العلمى بين الحضارات السابقة حتى لحظة تجليها فى العصر الحديث، وقد تساهم الحضارة العربية والإسلامية بدرجة لا تقل بأى حال من الأحوال عن الحضارات الأخرى، غير أن المغزى والمعنى، والغاية والوسيلة تنصب على النظرية العلمية فى فلك المجرد حال تمثلها وتجليها كاملة متكاملة.

- الأسلوبية Stylistics :

حلت هذه النظرية مضمار النقد الأدبى ضمن النهضة العلمية الشاملة التى واكبت بداية هذا القرن، وصحبها إلى الحقل المعرفى المتخصص الناقد السويسرى (شارل باليه Charles Bally) فى سلسلة من محاضراته التى أومأ فيها إلى بداية علم جديد يمكنه أن يحل محل علوم البلاغة التقليدية عام ١٩٠٩، وينضوى هذا العلم على قواعد وتوجهات تعنى بوصف اللغة واستنباط قواعدها من تركيباتها القائمة، ولم يكن ليهتم باللغة كأدب، ولا بالسمات الفردية للأدباء، واعتبر أن اللغة تعبير عن الفكرة والعواطف والمشاعر الكامنة فى آن واحد، لينصب موضوع علم الأسلوب لديه على كيفية التعبير عن هذه الوجدانات بشكل أساسى، ويختلف ذلك العلم عن علم البيان ويعنى بالإيضاح وطريقة التعبير، ويميز بين نوعين من العلاقات بين اللغة ومتلقيها، الأول يهتم بمشاعر المتكلم والثانى يهتم ببيئته اللغوية، ويرد (باليه) فعالية هذه العلاقات إلى اختيار فطن يجرى بين مفردات اللغة يندرج بدرجة أقل تحت اختيار آخر يجرى فى تركيباتها النحوية[١٨٤].

ويبدو أن الأمر لم ينجل بعد للفصل بين الدرس الأسلوبى والدرس اللغوى، لأنه مادارت الدائرة فى فلك اللغة الإبداعية منفصلة عن سياقاتها ومنحصرة فى دائرة الوصف من أجل استبيان طريقة التعبير؛ فإن الأمر لا يتعدى نوعا من

الوصف اللغوى الذى لايرقى إلى استنباط معيارية نصية مثل تلك التى وصل إليـــها (عبد القاهرة الجرجانى) فى (نظرية النظم)، بترتيب الكلام ترتيبا معينا يكشف عـن انتظام معانيه الذهنية، وهو ما اتفق معه فيه (ابن خلدون) وأضاف إليـــه ضـــرورة انطباق ذلك على تركيب خاص[١٨٥] ومن ثم فإن الأيدى يعتريها قصور شديد حـــال الوقوف على الظواهر المميزة لكل نص إبداعى على حدة، ثم تنقطع الصلة تمامـــا عن محاولات المقارنة وتصنيف تقنيات (الخطـــاب) كـأحد المنجـزات الأساسـية للبلاغة القديمة، والتى جاءت (الأسلوبية) محاولة إعـــادة صياغتـــها مـــن خـــلال (المنشىء)، ووفق رؤية علمية واضحة، ومعيارية جوهرية، وتتسع لأن تســـتوعب ما ذهبت إليه نصية (الخطاب) فى تجلياتها الجديدة علـــى مـــا كـــانت عليـــه فـــى (الرمزية) و (السريالية)، ولعل ذلك ما دفع العالم الألمانى(ليوسبتزر) إلـــى البحـث عما أسماه (علم الأسلوب الجديد New Stylistics)، بعد (باليه) بعشـــر ســـنوات، ويقرر أن هناك علاقة متبادلة بين الخواص الأسلوبية لنص ما والجو النفسى العـــام المسيطر على قائله، متكئا بذلك على نظريـــة عـــالم الطبيعـــة الفرنســـى (بوفـــون Buffon) والقائلة بأن الأسلوب هو الإنسان، إلا أن (سبتزر)أضاف إليها ضـــرورة عدم الاهتمام بطبيعة المؤلف مستقلا عن نصه، فالناقد ليس له منه سوى ما بداخـــل النص من تجليات أسلوبية مردودة إلى فعالية الجو النفسى العـــام المســـيطر علـــى النص، ليصبح هو الآخر لديه النوعين ذاتهما من العلاقات داخل النـــص، الأولـــى هى الصفة التركيبية اللغوية البحتة، والثانية هى الصفة النفسية الوجدانية التى تمـيز أى مؤلف عن غيره، ومن ثم فهو قد حصر اهتمامه فى محاولة تحقيق التوازن بيـن الصفتين[١٨٦]. ثم بعد ذلك اتسعت رقعة علم الأسلوب لتشـمل : دراسـة الأسـاليب بوصفها اختيارات مختلفة بين وسائل التعبير والتى تحتمها العلاقة بيـــن الغـرض ووسيلة التعبير عنه، وكذلك تصنيف الأساليب حســـب النظـم المختلفـة الأدبيـة والاجتماعية والنفسية، ثم كان علم وظائف الأسلوب وعلم بناء الأسلوب الـتركيبى، ثم نقد الأسلوب بصرف النظر عن قواعده العامة[١٨٧].

وقع الأسلوب إذن كسمة شخصية فى استعمال اللغة، وإذا قبلت اللغة ذلـــك فى استعمالاتها المطلقة فإنها فى النص الأدبى تصبح أشد تميزا وتفردا باعتبار مـــا لذلك النص من طريقة متميزة فى استعمال اللغة، الأمر الذى يفضـــى إلـــى التقـــاء فحص الظاهرة الأسلوبية مع البحث عن قوانين عامة للتفرد أو الخصوصيـــة[١٨٨]، حيث "يبدأ علم الأسلوب بدراسة الظاهرة الأسلوبية من السمات الأسلوبية المتفـــردة

فما فوقها، باحثا عن الدلالة دائما، حتى إذا وصل إلى النسق الأكبر كانت الدلالة اسمها الأسلوب وتحت الأسلوب تكمن الجوهرة التى يبحث عنها القارىء الناقد : تكمن أسطورة الكاتب، وهى مفتاح رؤيته الوجودية، والنافذة التى يطل منها، ونطل معه، من عالم الظواهر إلى عالم القيم"(١٨٩).

ينتمى مصطلح (الأسلوبية) إلى الأسلوب من حيث كونه (النظام والقواعد العامة)، ومن حيث كونه (خصائص فردية) باعتبار هاتين الصفتين هما محور التصور الذى أتى فعاليته فى نشاط نظرية (الأسلوبية) التى على الرغم من انتمائها التأصيلى إلى حقل الدراسات الأدبية إلا أن (جورج مونان) يحاول أن يتجاوز بها حدود الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى إلى مجالات أرحب تشمل مجالات الفنون الجميلة والمعمار والموسيقى والرسم(١٩٠). وهكذا بدأ الاقتصاد النقدى الأدبى فى التحرر حتى أصبح منتجا للنظرية الفكرية المجردة ليصدرها إلى حقول معرفية أخرى، حال وقوعه على الأصل وانطلاق فلسفته من داخله، ومع ذلك فهو لما يزل متواصلا مع ما حوله من قيم اجتماعية وواقعية تنتمى إلى عالم المثير الوجدانى، ويتجسد فى صورة لغة تواصلية، "فالأسلوب الأدبى لا يمكن أن يندرس جديا بعزله تماما عن عملية التواصل التى يشترك فيها المؤلف والقارىء عبر النص"(١٩١).

ولم تكن (الأسلوبية) لتتوقف عند حدود البحث عن أسلوب الكاتب فيما يؤدى إلى عقد الرابطة بين النص و (سيكلوجية الإبداع)؛ لأن ذلك الأمر لا يخلو من قليل من التعسف، ولم تكن الذات الإنسانية لتخضع لأبحاث علم النفس خضوعا مطلقا ومعياريا مجردا ينطبق على كل ذوات المبدعين، بيد أن هناك قدرا كبيرا من التباين يمكنه أن يفلت من آلية ذلك التقنين، وفى الوقت ذاته فإن آلية الإبداع هى الأخرى لم تكن من البراءة حتى تحدها قوانين معيارية ثابتة، ذلك فضلا عن أن النص الإبداعى ذاته شبكة من العلاقات المترامية الأطراف التى لا تتشكل من فراغ، بل يمكن أن يتسلل إليها الكثير من الظواهر الأسلوبية التى تأتى من خارج الذات الشاعرة وتحسب للشاعر أو المنشىء كظاهرة أسلوبية خاصة ومتميزة وهى فى حقيقة الأمر ليست إلا نتاجا (تناصيا) مع نصوص أخرى، أو أنها إحدى الظواهر المتسللة عبر ثقافة الكاتب فى المرحلة الأولى من مراحل التجربة الإبداعية. لذا بدأت النظرية – فى نظر البعض– تنصب على النص مجردا وتنصرف إليه كلية، ولما كان هذا النص فيه ما فيه من عموم القول وخصوصية

الخطاب فإنه ليس ثمة إطار إلا لما تميز واستطاع أن يتفتق عنه النص، ليتعامل علم الأسلوب العام مع نطاق كامل من الأنواع غير المقسمة إلى لهجات والتي يقابلونها في تعاملهم مع اللغة، أما علم الأسلوب الأدبي فيتعامل مع أنواع مميزة للجنس الأدبي(١٩٢)، وتبقى خصوصية الأسلوبية في أصل الانطلاق من الوقوع على الظاهرة الأدبية مردودة إلى المؤلفين كأفراد.

وتنحصر بذلك الأسلوبية في اتجاهين يرتكز الأول على دراسة العلاقة بين اللغة والفكر، وهو ما يعرف بعلم أسلوب التعبير، وهو ما يقابل البلاغة القديمة، اما الثاني فينصب على دراسة اللغة وعلاقتها بالإبداع فيما يعرف بعلم الأسلوب الفردي، وهذا الأخير يبحث في كيفية تشكيل النص واللذة الجمالية التي يثيرها في نفس المتلقي، وانحصار التصور المصطلحي للأسلوبية في المدرسة الفرنسية على أنه (دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة)؛ فتح الباب على مصراعيه للخلط بين الاتجاهين، أي بين علم أسلوب التعبير وعلم الأسلوب الفردي، ليبقى الانجاز الحقيقي للأسلوبية متمثلا ارتباط دراسة الأسلوب بالبحث عن الأنماط اللغوية المتميزة والتي تشكل ظاهرة في مادة الكلام الأساسية(١٩٣). لتتخلص الأسلوبية إلى جوهرها بدراسة أنماط يمكن للقارىء أن يستشفها من سياق النص، سواء أكانت هذه الأنماط متناسقة أو متسقة التركيب Symmetrical أو غير متناسقة Asymmetrical تستطيع توحيد النص وإبراز عناصر معينة فيه(١٩٤). ويطلق على هذه الأنماط – ما كانت لها فعالياتها الدلالية – (المؤشرات الأسلوبية)، ويعرفها العلماء بأنها "تلك العناصر اللغوية التي تظهر فقط في مجموعة سياقية محددة بنسب تتفاوت في معدلاتها كثرة وقلة من حالة إلى أخرى"(١٩٥). لتصبح هذه المؤشرات الأسلوبية هي المنوط بها تحقيق فعالية النظرية باعتبارها عناصر لغوية مشروطة بسياق النصوص، أما العناصر اللغوية الأخرى التي لا تدخل في هذه المؤشرات فتصبح عناصر محايدة لا دلالة لها، يمكن أن تظهر في سياقات مختلفة، بمعدلات متفاوته دون وظيفة محددة(١٩٦).

وما دامت المؤشرات الأسلوبية تتحدد من قبيل الدلالة فإن البحث الأسلوبي يتجاوز الرصد اللغوي وتقصي علمي النحو والصرف وتخطي المعنى والتراكيب إلى ما يمكن أن يحكم العلاقة بين الدوال والمدلولات(١٩٧)، فالسياق الأسلوبي عند (ريفاتير) "ليس هو التداعي، وليس هو التوالي اللغوي الذي يحصر تعدد المعنى أو يضيف إيحاءات خاصة للكلمات؛ بل هو (نموذج لغوي ينكر بعنصر غير متوقع) و

التضاد الناجم عن هذا الاختلاف هو المثير الأسلوبى ... إن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها فى ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة فى اللغة"[١٩٨]، وذلك ما قد ينوء به التصور.

ويمكن بقليل من التروى أن نحصر التصور المصطلحى للأسلوبية، أولا فى ضرورة الفصل بين مستويين للغة ينحصر الأول فى الصفة التركيبية المجردة البحته، والثانى يعنى بالصفة الوجدانية التى تميز أى مبدع عن آخر، وفى هذا المستوى الثانى يجب أن نعترف بضرورة الارتباط القوى بين الدوال والمدلولات، لتتجلى رحلة التحليل الأسلوبى فى الكشف عن الجو النفسى العام المسيطر على النص من زاوية المبدع، وتصبح مقولات فك الدوال عن المدلولات رجما بالمغالطة للدخول فى نظرية أخرى تنحى سلطوية المبدع جانبا وتعنى باستجابة المتلقى وثانيا فإن ارتكاز الأسلوبية عند (باليه) على مدى فعالية محور الاستبدال بالاختيار الفطن الذى يجرى بين مفردات اللغة يجعل من الغبن انصراف ذلك المحور إلى المتلقى، بل إنه خاصة أساسية مرتبطة بالمبدع أيضا ومدى تميزه أو اختلافه فى خلق أساليب بعينها دون أخرى، على أن ما جاء منها فيما بعد مردودا إلى المتلقى هو توجه منهجى آخر ينتمى إلى نظرية أخرى. وثالثا فإن آلية التضاد التى دعا إليها (ريفايتر) تعتمد على ما وراء النص إلى منطقة تدخل بالتحديد فى إعمال التداعى تتجاوز بذلك ارتكاز الأسلوبية على استنباط قواعدها من تركيباتها القائمة والحاضرة؛ إلى ما ينصرف أيضا إلى نظرية أخرى تعنى بالحضور والغياب قدر عنايتها بمحاور التشابه والتضاد، بيد أن الأسلوبية لم تكن لتقع عليها حال انصرافها إلى التراكيب الحاضرة ومدى علاقتها بمنشئها. ولعل ذلك هو ما أوقع الأسلوبية فى التهافت، والشحوب دون وقوف النظريات المتلاحقة على حدودها الفاصلة، مما دفع (شكرى عياد) إلى اللجوء إلى ضرورة الفصل التصورى بين الدراسة الأسلوبية والدراسة العلاماتية للظواهر الفنية، على الرغم من تماهى الحدود بينهما – كما يرى – إلا أن ثمة اختلافا قويا فى المنهج على اعتبار الأولى "دراسة لغوية فنية وثيقة الصلة بالنقد الأدبى، ولذلك فإن صعوبتها المنهجية تكمن فى مفهومى (الحس اللغوى) (أو ما يسميه النقاد (الذوق) و (التفسير) والثانية دراسة فنية اجتماعية وثيقة الصلة بتاريخ الأدب، ولذلك فإن مشكلاتها المنهجية الأساسية تدور حول العلاقة بين البنية الاقتصادية الاجتماعية والبنية الثقافية (أو بين البنية التحتية والبنية الفوقية للمجتمع)، ووظيفة الكاتب خاصة داخل البنية الثقافية"[١٩٩].

وواضح اختلاف التصور بعض الشيء عند (عياد) ما كان الأسلوب لديه مطلبا للنقد الأدبي يتأتى تحديد كنهه من قبيل الانفعال والكلمات الانطباعية الخالصة[٢٠٠]، غير أن الأمر يختلف إلى حد ما عن تصور النظرية التي تنهض في الأساسي على توجه علمي يعني بالعلة والمعلول في استنباط معيارية الأساليب ووضعها في دائرة المجرد وإن ينضوي على جانب انطباعي منه فهو بالتأكيد لا يقارن بما وقع من انطباعية قبل مجيء الأسلوبية كنظرية وكإطار فكري مجرد، أما (العلاماتية) فيرجأ فيها القول قليلا حتى يحل دورها.

وعندما يعرض (الغذامي) الأدبية يعتبر الأسلوبية مجاراة لها، كل ما تمتاز به عنها هو الشيوع، غير أن التصور المصطلحي لديه على الرغم من انحصاره في اعتبار الأسلوبية تركيزا على (الشفرة) وكيفية انبثاقها إلى الوجود[٢٠١]؛ إلا أنه ينفي مسوغها الفلسفي بأحد المبادئ البنيوية، علما بأن هذه البنيوية لم تنبثق إلى الوجود إلا وقد انقضى من عمر الأسلوبية زهاء الخمسين عاما، يقول (الغذامي) "وتقوم الأسلوبية على أساس دراسة الاختيار وكل جملة جاءت إلى الوجود كتعبير إنما جاءت نتيجة لا ختيار لتركيبها، واختيار لكلماتها، واختيار لتوجهها والأسلوبي يسعى لاستكشاف كافة أسباب الاختيار في الجملة المدروسة :لماذا هذه البنية التركيبية؟ لماذا هذه الكلمة أو تلك ؟لماذا هذا التركيب؟... وبكل تأكيد فإن أسئلته ستفترض أن الأغراض الدلالية [المعنوية] من الممكن تحقيقها بطرق أخرى [غير هذا الأسلوب الاختياري] إن هدفه الذي يسعى إليه هو تفسير كل اختيار لغوي في النص من نواحي الحيل الأسلوبية، ومن نواحي الرموز الضمنية وهلم جرا"[٢٠٢]، ثم يأتي (الغذامي) بما أتى به (صلاح فضل) "والشاعر ليس شاعرا لما فكر فيه أو أحسه ولكنه شاعر لما يقوله من شعر ليس خلاق أفكار بل كلمات، فعبقريته تكمن كلها في إبداعه اللغوي. أما الحساسية المفرطة فلا تكفي لتكوين أي شاعر وهذا هو المبدأ البنيوي كما ينقل الدكتور صلاح فضل"[٢٠٣]، وهو ما يقع عند (أرشيبالد ما كليش) في قوله "القصيدة لا تعني ولكن تكون"، وقدلا تلتقي الأسلوبية مع البنيوية في هذا المبدأ اتكاء على اعتماد الأسلوبية على دلالة اللغة داخل سياق المبدع لا بوضعها لذاتها داخل سياق النص كما هو الحال في البنيوية والتي وقعت فيما بعدها على تحرير الدوال عن المدلولات، لتبقى للأسلوبية خصوصيتها في النص المغلق وحضور الارتباط القوي بين الدوال والمدلولات، ثم يبقى لها تميزها في منحاها

نحو كيفية انبثاق (الشفرة) إلى الوجود، وعنايتها بالمبدع (المنشىء) كمحور أول في تشكيل النص .

ويلمح (الغذامي) إلى وقوع (الأسلوبية) في مجالات (الشعرية Poetics)، غير أن أهم ما يضيفه إلى حدود التصور هو اقتصارها على دراسة (الشفرة) دون (السياق)[٢٠٤]، وهو ما يؤدي بالضرورة إلى انحسار الرؤية، واحتمال تمزق النص، وعدم احتواء التجربة الإبداعية من منطلق شمولي ومنظور كلي، فضلا عن انكفائها على المبدع، ثم حرصها الشديد على توثيق الرابطة بين الدوال والمدلولات، وكلها بلا شك بقع صفراء في نبات أخضر يانع تمثله الفكر النقدي وأصبح في حاجة ماسة أن يشمله الفكر المجرد برعايته .

-النقد الجديد New Criticism :

- والشكلية الروسية Formalism :

ثمة انقطاع - إلى حدما - فى المنهج، وطواعية آلية التصورات فى منحاها التجريبى لنهضة النقد الأدبى، ثم تمثل المنحى التاريخى لها؛ بمجرد الشروع فى الكشف عن التصور المصطلحى لمصطلح (النقد الجديد) لأننا بذلك نفصل بين توجهات المنحى التقنى ورحلتها للبحث عن صورة مثلى لقراءة النص الأدبى بحضور أشد خصوصياته والتى تشكل مادته الخام من لغة وتراكيب لم تكن لتجد فعاليتها إلا فى ذلك الفن على وجه الخصوص.

وحينما وقعت البذرة الأولى من شجرة (التعبيرية) فى حقل (الأسلوبية) بتوثيق مدركات محددة للنص الأدبى تحققت من خلالها بعض معياريته، وفى الآن ذاته كان شروع النقد فى تمثل نظريته ابتغاء المنهجية والروح العلمية من خلال النص الإبداعى بعدما كان الإبداع تابعا لتحقيق أيديولوجية سياسية واجتماعية فى (الواقعية الاشتراكية)؛ فإن رد الفعل المناهض والمشروع أن ينصرف الفكر البشرى لما آل إليه الآمر عند (الشكلية الروسية)، غير أن الحقل المعرفى للنقد الأدبى لم يكن مسيجا بما يشبه الاتفاق على هذه التوجهات، ولكن يمكن القول إن ذلك الفكر قد دخل مرحلة جديدة من الصراع مثل تلك التى وقعت لنظريات الإبداع، غير أن هذه المرة انحصرت بشكل مباشر فى البحث عن أشد خصوصيات الأدب من حيث كونه تكوينا وكيانا كائنا بالفعل على أرض الواقع النصى. وانطلاقا من هذا المبدأ وقعت (الأسلوبية) كنظرية منهجية لتتناول هذا النص (الخطاب) برعاية ما فيه من حضور للمبدع ومدى قدرته على تحقيق غائية الإبداع من وجهة نظر الناقد، فى حين أن الأمر لم يستقر بعد على آلية واضحة تحكم العلاقة بينهما، أو بين المتلقى والنص، غير ما سلفت عليه، ولكن كل ما استطاعت أن تنجزه (الأسلوبية) هو تحقيق هذه العلاقة بين المبدع والنص ولما كان الفصل بين هذه العلاقات غير جائز منطقيا فإن النظرية قد اعتورها شئ من القصور، فى الوقت الذى كانت ترعى فيه (الشكلية الروسية) بعض محاولاتها التى تعنى بالشكل واعتماده كأصل محورى تجتمع عليه علاقات العملية الإبداعية ككل، وهو ما يجب أن تنصرف إليه كل محاولات النظرية منفصلا عما دونه ليتخلى النص ما أمكن عن أيديولوجية الواقع الاجتماعى، ثم تنصب النظرية على ما فيه من (أدبية) فى مرحلة تالية، ثم ترقى أكثر فأكثر لتنصب على ما فيه من

(شعرية) سواء بتعانق (الأسلوبية) و (الأدبية)، أو بما فى النص مـــن خصوصيـــة متجاوزة، إلى أن يصبح ذلك النص منظومة متكاملة قائمة بذاتها، وبـــدلا مـــن أن كان النص ينتقل إلى المتلقى الذى يحاول جـــاهدا أن يتلمـــس تقنيـــة تلقيـــه بعـــد محاولات كشف تقنية إبداعه؛ أصبح المتلقى هو الذى ينتقـــل إلـــى النـــص الـــذى أصبحت له عجلة القيادة الذهنية الفاعلة فى (البنيوية) إلى أن عاد إليه مرة أخـــرى بموجب (التفكيكية) كإحدى القوى الفاعلة فى إنتاج هذا النص.

وواضح إلى أى حد يمكن أن يتسق الفكر المجرد نحو منحى بعينه تكتمـــل منظومته من خلال خط تصاعدى لبناء فكر على فكر، وتواصل ذلك البنـــاء مـــن خلال تواصل الأجيال. بيد أن دخول ما عرف بـــ (النقد الجديـــد) لـــم يكـــن إلا هامشيا لطرح تصورى لم يرق إلى حد النظرية ولم يكن علميا بدرجة كافيـــة[٢٠٥]، حتى أذابه ذلك التواصل فاحتوى بعضه ولفظ الآخر دون أن تختل عجلـــة القيـــادة بالرغم من وعورة الطريق.

وجاء (النقد الجديد) كمحاولة لقراءة النص بعدما كان النقد التقليـــدى "قـــد افترض بالفعل وجود مظهر جوهرى فى الأدب هو إثارة اللذة الجمالية أى اشـــتماله على قيم تولد هذه الإثارة وإنه عند الممارسة الفعلية قد أغفل هـــذا الجـــانب فـــى تحليله وتقييمه للأعمال الأدبية. إذ عنى بدراسة المواد المكونة للأعمـــال الأدبيـــة دون أن يبحث فى وظيفتها الجمالية"[٢٠٦].

ولم تكن التقليدية هنا فى مواجهة الجدة، ولم تكن هذه الجدة على طلاقتـــها؛ بل كان يمكن أن يقع هذا النقد الجديد هو الآخر على هذه التقليدية بمقولـــة الجـــدة الزمنية، بينما وقع التصور من قبيل الموافقـــة لالتقـــاء أصحـــاب هـــذا التوجـــه واستجابتهم لرد فعل مناهض لتطبيقات قرائية ثلاثة انتقلت من القرن التاسع عشـــر وهى نزعة الأدب الرفيـــع Belle Leterism والانطباعيـــة Impressionism والتاريخية Historicism ، وواضح أن كلها ممارسات اجتماعية تحقـــق (نزعـــة الأدب الرفيع)، ووجدانية نفسية وذاتيـــة تحقـــق (الانطباعيـــة)، ووثائقيـــة تحقـــق (التاريخية) .ولم تكن أى مواجهة منها موجهة للنص ذاته[٢٠٧].

والمصطلح فى الأصل "يشير إلى نوع من الحركات فـــى النقـــد الأدبـــى، والتى تطورت فى عشرينيات القرن العشرين (وكانت معظمها من الأمريكيـــن)، ولم تتضح على أى حال قبل ١٩٤١ عندما نشر (جون كرورانسون John Crow Ranson) كتابه (The new Criticism)، وقام فيه بنقد أعمال (ريتشـــاردز)، و

(إمبسون)، و (إليوت)، وقدم الحجة علـــى مـــا أطلـــق عليـــه (Ontological critic)"[٢٠٨] أو ما يمكن أن ينتمى إلى إنية الوجود النصى مـــن لغـــة وتراكيـــب وبنية، حتى "دافع هؤلاء النقاد الجدد عن القراءة المغلقـــة وقـــاموا بتقديـــم تحليـــل مفصل للبنية الشعرية بدلا من الاهتمام بعقـــل وشـــخصية الشـــاعر، والمصـــادر، وتواريخ الأفكار، والمضامين السياسية والاجتماعيـــة"[٢٠٩] وهـــذا هـــو المســـوغ الشرعى لوقوع (النقد الجديد) فى سلسلة التوجه الفكرى المجـــرد تأسيســـا علـــى (التعبيرية) ومناهضة للأسلوبية على الرغم من انطلاقهما معا من خامـــة النـــص على أن ذلك النقد الجديد لم ينجل إلا فى أشد الفـــترات حساســـية بيـــن الاتحـــاد السوفيتى وأمريكا، فيبدو متسقا ومنسجما مع ما أفضت إليه (الشـــكلية الروســـية)، وكأنها، ابتلعت طعم الفكر الموجه، بغية التدمير التام لقلاع الشيوعية الممثلـــة فـــى (الواقعية الاشتراكية) بعدما كانت قد استحوذت على قطاع كبير من مساحة النقـــد الأدبى العالمى.

لقد اتفق كل من (النقد الجديد) و (الشكلية الروسية) على ضرورة الســـعى نحو اكتشاف الخصوصية الأدبية للنصوص بعد رفضهما معا مـــا كـــانت عليـــه الرومانسية المتأخرة من نزعة روحية مترهلة وكلاهما معنـــى بضـــرورة اتخـــاذ موقف تجريبى وتفصيلى من القراءة؛ غير أن (الشكليين الـــروس) كـــانوا أكـــثر التزاما بمنهج علمى صارم لنظرية الأدب، بينما ظل (أصحاب النقد الجديد) علـــى إيمانهم بالفصل بين المعنى الأدبى والتصورات العقلية المنطقيـــة، فمـــا الـــتركيب المعقد للقصيدة من وجهة نظرهم إلا نوع من الاستجابة الطبيعية للحياة[٢١٠]، ولكـــن يبدو أن مدخلهم الإنسانى النزعة قد أحبط كثيرا مـــن مبادئـــهم نظـــرا لافتقـــادهم الوسيلة لتحقيق ذلك، بينما نظر (الشكليون الروس) من البدايـــة إلـــى المضمـــون الإنسانى نظرة تسقط عنه أية أهمية أدبية، وانصرفوا إلـــى اعتبـــار الســـياق هـــو الفاعل المنوط به تحقيق الوسائل الأدبية التى يمكن أن تؤدى عملها[٢١١].

بالرغم من ذلك فإن (أصحاب النقد الجديد) قد عضدوا موقـــف الشـــكليين الروس إلى حد كبير بتخليهم عن البحث عن المضمون والبيئة وتركـــيزهم علـــى التحليل لبعض الظواهر المختارة وما تحدثه من أثر لدى القراء[٢١٢]، حتى امتـــازوا بأنهم شارحو نصوص وليسوا أصحاب نظريات انطلاقا من (النـــص) وليـــس أى شىء آخر، ومن هنا كان لهم الفضل فى الدخول المشروع إلى (النص) من خـــلال عالم اللغة وتركيباتها[٢١٣]، كما فعلت الأسلوبية، غير أنهم تجاوزوها بالإفلات مـــن

سلطوية المبدع وإفساح المجال للنص ليقول كلمته دونما انفعال أو تحيز وثمة فرق جوهرى آخر بين (أصحاب النقد الجديد) و(الشكليين الروس) هو أن الاتجاه الأول قد غالى فى التعميم وصولا إلى المعايير المطلقة التى تنطبق على الأدب فى كل زمان ومكان، بينما اتجه (الشكليون الروس) إلى النسبية[٢١٤]. وذلك مسوغ آخر لشرعية إمساكهم بجوهر النظرية بعدما تمثلوا تقنية تجليها.

هذا وقد ارتبط مصطلح (الشكلية الروسية) فى الأساس بتلك الحركة الأدبية التى ظهرت فى روسيا عام ١٩١٧ وقادها (فيكتور شكلوفسكى Victor Shklovsky) و (زمياتن Evgeny Zamyatin) وانحصرت رؤيتهم فى أن قضية الفن الأدبى الأولى هى الأسلوب والتقنية، وأن التقنية ليست فقط هى الطريقة ولكنها أيضا موضوع الفن وبهذا فإنه لا يكون مهما ما يقوله الكاتب بالدرجة التى بها كيف يقول، وقد مال أنصار هذا الاتجاه إلى النظر إلى الكاتب على أنه حرفى وبالرغم من أن هذه الحركة قد وقعت على البطلان فى نهاية عشرينيات القرن العشرين؛ فإن تأثيرها على المدى الطويل يجلو وصفه فى النقد الحديث[٢١٥]، وذلك بعدما صالت وجالت (الواقعية الاشتراكية) بالفرض القسرى فى دستور الاتحاد السوفيتى، فتجىء (الشكلية) لمناهضتها[٢١٦]. وكأنما هى الرسالة التى حملها على أعناقهم (أصحاب النقد الجديد) لتشهد أربعينيات هذا القرن قيامة البعث والإحياء لما التقت عليه هذه الحركة مع (الشكلية الروسية) لتعاود فعاليتها، وتصبح على مشارف نظرية جديدة سوف تنتهمر بعدها حلقة متصلة من التصورات التى تنتقل من (العمل) إلى (النص)، ويبدأ الفكر النقدى فتح سبيل جديدة، بعدما استطاعت هذه (الشكلية) أن تركز على الملامح المميزة للأدب، والوسائل الفنية، وحيل الصنعة التى يختص بها، "وعن هذا يقول ياكبسون إن موضوع الدراسة الأدبية ليس الأدب ككل، ولكن خصائصه الأدبية، أى أدبيته Literariness، ومعناها تلك السمات التى إذا توافرت فى عمل ما أصبح أدبا، وقالوا [الشكليون الروس] إن اللغة لا تصبح فى الأدب، وخصوصا فى الشعر، مجرد وعاء أو وسيلة Vehicle لتوصيل المعنى إلى القارىء، أى للتواصل Communication ولا تقف عند حدود ما ترمز له من أشياء، لكنها تصبح هى نفسها شيئا له وجوده المستقل، بل تصبح مصدرا مستقلا Autenomous للمتعة"[٢١٧].

أفضت (الشكلية الروسية) إلى (الأدبية) إذن ، غير أنها على صعيد

الخطاب النقدى، كانت هى و (النقد الجديد) قد أرهصت بطرح لغة نقدية جديدة بما يمكن أن تعد ثورة فى عالم المصطلح، وهو نتاج طبيعى لما آلت إليه تقنية التوجه ومنهج التناول، فبدأت تعمل تصورات جديدة لكلمات منتزعة من حقل اللغة ذاتها حتى ارتقت إلى مستوى المصطلح وبدأت رحلة التحول فى (النص)، و (الخطاب)، و (الرسالة)، و (الكلام)، و (القراءة)، و(الكتابة)، وبدأت تتفتق تربة الحقل الذهنى عن نظريات (الأدبية) و (الشعرية)، ثم (البنيوية)، ولا شك أن كل نظرية من هذه النظريات سوف يكون لها حقلها الدلالى، وتكون لها مصاحباتها اللفظية وإذا كانت (الشكلية الروسية) قد أفضت إلى (الأدبية)؛ فإن (مدرسة براغ) قد أفضت إلى (البنيوية)؛ و(مدرسة موسكوتارتو) إلى (العلاماتية)، ليبدأ المعترك الفكرى المصطلحى حسبما تجلى فى الفكر النقدى المعاصر، وحسبما وقعت فعالياته فى الطرح النظرى والفلسفى لنظرية المصطلح النقدى.

-الأدبية Literariness :

يرد (إيخنباوم Eichenbaum) ذلك المصطلح إلى أول من نطق به وهو (ياكبسون) [٢١٨]، فى معرض حديثه عن الدراسة الأدبية فى الأدب والتى لا تعنى إلا بخصائصه الأدبية وحسب "أى أدبيته Literariness، ومعناها تلك السمات التى إذا توفرت فى عمل ما أصبح أدبا"[٢١٩].

وقد وقع ذلك ضمن توجهات المدرسة (الشكلية الروسية) فى عنايتها بدراسة شكل العمل الأدبى، واستطاعت أن يكون لها تيارها المناهض (للواقعية الاشتراكية) فى أوج ازدهارها، وحينما تداخلت معها أطروحات أصحاب النقد الجديد كان ثمة خطا فاصلا فى تقنية التوجه الذى اضمحل تماما فى (النقد الجديد) ثم استوى فى (الشكلية) على تجلية الخطاب على أساس من الفصل بين ما هو أدبى وما هو لا أدبى، بينما ظل أصحاب (النقد الجديد) على عنايتهم بدراسة العمل ككل على أنه وحدة مغلقة، وقد التقى كلاهما على توجيه السهام إلى ذلك (المنهج البيوجرافى)، الذى يربط النص بحياة صاحبه وبالمجتمع[٢٢٠]والذى يندرج تحت نظرية (الانعكاس)، لينصرف كلا الاتجاهين عنه تماما إلى التواصل مع نظرية (التعبير)، ثم التعبيرية، فالأسلوبية، حتى يتفرقا بعناية (النقد الجديد) بالنص المغلق، و (الشكلية) بما يمكن أن يقع فى هذا النص من أدبية وحسب، وتخرج منه ما عداها وما يندرج تحت الإخبار والتصريح والخضوع لمرجعية

المعجم اللغوى فى تقنية الخطاب، ومن ثم فإن (الأدبية) تقوم على دراسة العناصر التى تجعل من الأدب أدبا وتخلصه عما دونه من كلمات يمكن أن تستخدم فى أى وسيلة غير أدبية من وسائل التواصل تستخدم المادة الخام ذاتها التى يستخدمها الأدب وهى اللغة.

وهنا يمكن أن تقع (الأدبية) على المنهج العلمى الذى ينقاد للنظرية الفلسفية التى تحكم كنه الأدب أو الخطاب الأدبى مميزة إياه عن أى خطاب آخر سعيا وراء "التعرف على الخصائص النوعية للمادة الأدبية، واستقصاء السمات التى تميز هذه المادة عن غيرها من المواد الأخرى"[٢٢١]، وهذا لا يتأتى بالضرورة إلا من خلال دراسة أنساق اللغة ومستوياتها، والفصل بين اللغة الأدبية واللغة النفعية، أو كما يقول (المسدى) "إن طاقة التعبير التى تتحدد بها وظيفة اللغة أساسا مزدوجة فى ذاتها فمنها جدول تصريحى ومنها جدول إيحائى ، فأما الأول فيستمد قدرته الإخبارية من الدلالات الذاتية لمجموع الرصيد اللغوى، وأما الثانى فيستمدها من الدلالات السياقية التى تحملها اللغة بكثافات متنوعة. وبالاحتكام إلى هذا التقرير المبدئى يتجه النقد الحديث إلى تعريف أدبية النص بأنها مجموع الطاقات الإيحائية فى الخطاب الأدبى، وذلك لأن الذى يميزه هو كثافة الإيحاء وتقلص التصريح، وهذه الظاهرة تناقض ما يطرد فى الكلام العادى عند استعمال اللغة استعمالا نفعيا"[٢٢٢].

فأدبية الأدب هى خاصة جوهرية ورؤية فلسفية تحكم إطار التناول للمادة الإبداعية، وتقلب عناصره التى تفضى إلى استحضار الجمالية فى ذاكرة المجرد، من منظور علمى موضوعى يرمى إلى تمثل معيارية ممنهجة تحكم آلية التناول بغية تحقيق أكبر قدر ممكن من المصداقية فى التحليل والتقييم والتقويم كركائز أساسية فى سيرة النقد الأولى التى ظلت ردحا طويلا من الزمن نهبا للانطباعية والاجتماعية والوثائقية التاريخية ولا شك أن هذه الرؤية كانت بمثابة شهادة ميلاد جديدة للنقد الأدبى أهم ما دون بها هو نقاء سلالته من سلطوية (الجينات) السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتاريخية، وأخيرا الانطباعية، وهى المسوغ الشرعى، أو الحق الظاهر الذى جاء به أصحاب هذه الدعوة.

ولم تكن محاورات الشكل والمضمون لتستحق ذلك الصراع الطويل بمجرد توجه (الشكليين الروس) إلى (الأدبية) واحتكامها إلى أمر النظرية الفلسفية، لأنها لم تكن لتعنى أبدا بذلك الفصل المزعوم، إذا ما تمثلت مضمونا هو أشد قوة

وأكثر نفعا من ذلك الذى يدعو إلى خطابية النص بوسائل لا تعدو منحى الخطاب لإنسان بدائى، أما وقد أصبح هذا الإنسان أكثر تفتحا واستنارة وقدرة على احتواء معطيات عصره التى بلغت شأوا بعيدا من التعقيد؛ فإنه من الأنسب والأجدر ان يقع ذلك الخطاب فى مجال النشاط الذهنى كما تقول القوانين السلوكية العامة للترقى بالانتقال من الإحساس إلى التصور الذهنى[٢٢٣]، ولا شك أن ذلك ينبنى فى المقام الأول على تجاوز الانطباعية الحسية الموجهة بالفعل ورد الفعل المباشر إلى محاولات بلوغ كنه الخطاب من خلال إعمال ذلك النشاط الذهنى فيما يقع فى (الأدبية) تحت طائلة اللغة الإيحائية، وكلما كان لهذه اللغة مسوغاتها فى التوصيف والتركيب كانت أكثر إقناعا واهتداء للحقيقة الذهنية من تلك التى تقع على مشارف الانطباعية الذاتية التى تتهافت بتباين ذوات البشر .

ومن ناحية أخرى فإن (الأدبية) فى جوهر انطلاقها من (الشكلية الروسية) كانت قد صدرت عن قناعة أصحابها بمنحى تقنى جوهرى فى تمثل العملية الإبداعية، وهو إيمانها المطلق بتقنية الصورة الفنية، وعدم الاكتفاء بدورها كحلية فى سياق الأدب الخيالى، وأكدوا على أن هدفها فى الفنون الأدبية عكس ذلك حتى "تقدم المألوف فى سياق جديد وغير متوقع فتجعله يبدو غريبا أو غير مألوف"[٢٢٤]. وكأنها الحرية المطلقة التى تمنحها للأدب طمعا فى تجلى جماليات جديدة كانت بالفعل باستطاعتها الاستحواذ على أذهان ومشاعر البشر ثورة نقدية جديدة فتحت آفاقا رحبة تمثل مناح شتى للنظريات النقدية والكتابات الإبداعية .

وإذا كانت نظرية (الأدبية) قد استمدت شرعيتها من منحاها نحو تمثل أسمى للخطاب الذهنى؛ فإنها سوف ترتهن باللحظة التاريخية والاجتماعية قبل تجليها، وبمعنى آخر فإن المجتمعات التى لما تزل على حالها من الركود الفكرى والثقافى والحضارى فإنها سوف تلفظ بما لا يدع مجالا للشك هذا التوجه، وكذلك الأمر مع المجتمعات التى لما تزل تعانى ويلات الحروب وتردى أحوالها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ولم تكن لتنتعش (الأدبية) فى بلادها إلا بعد زمن طويل من التخفى، كانت ترتع فيه(الواقعية الاشتراكية) ، وكانت أوربا وأمريكا واقعة تحت وطأة الحرب التى لم تكد تلفظ آخر أنفاسها حتى دبت الحياة فى فرائس الأدبية وبدأت تعلو صيحاتها حتى دوت فى أسماع العالم؛ إلا ما وقع منه تحت ما صنف بالعالم الثالث الذى كان لديه ما يشغله من قضايا كانت أولى بلا شك من التوجه التقنى الإبداعى وانصراف الفن عن نظرية (الانعكاس)،

وكيف تمنح هذه المجتمعات الحرية للفن وهي في الأصل فاقدة أهليتها! حتى أن العالم ذاته الذي احتفى بالأدبية كان على احترامه وإجلاله لفنون هذه المجتمعات فمنح (ماركيث) و (نجيب محفوظ) جائزة نوبل في الأدب عن كتابتهم في هذه الفترة على الرغم من انتمائها الواقعي، ذلك فضلا عن أن (الأدبية) كانت أكثر استشراء في الشعر عن غيره من فنون الأدب الأخرى، لأنه كان أكثر تمثلا للنظرية.

وهنا تحولت اللغة "من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه، إلى وضع يتحول فيه (الدال) نفسه إلى (مدلول) فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغي المدلول القديم للكلمات لتحل هي مكانه وهنا تتصادم المملكتان العائمتان – كما يقول سوسير – مملكة الصوت[الألفاظ] ومملكة المعنى [الدلالة]، حيث يحقق الصوت انتصاره بفرض نفسه على مضمار النص... وكان الرومانسيون يصفون لغة الشعر (بالتعبيرية) وهو وصف يتفق مع ما كانوا يميلون إليه من كون الشعر فيضا لعواطف الشاعر. ولكن هذا تركيز على (المرسل) وإهمال العناصر الأخرى في القول اللغوي. وهذا نقص في النظرية الرومانسية جاءت المدارس الحديثة لسده وتحصينه"[٢٢٥]، وهو الأمر الذي نعاود تأكيده بتواصل الفكر المجرد من (الرومانسية)، فالتعبيرية)، (فالأسلوبية)، (فالأدبية)، وإذا ما أشار (الغذامي) إلى وقوع (التعبيرية) على (تعبير) المبدع؛ فإن (الأسلوبية) جاءت بالمنهج العلمي المقنن لتأكيد ذلك بما يتطلبه الأمر من بحث تقنية الأساليب الفنية لتقع بها الثغرة نفسها على ما كانت عليه في (التعبيرية) مع اختلاف المنحى النقدي لتحقيق ذلك، واعتبار الأولى توجها إبداعيا أولا والثانية توجها نقديا مقننا أما (الأدبية) فإنها قد وقعت على سد هذه الثغرة بالبحث عن التقنية الأدبية في التواصل، أي أنها قد استحضرت كلا من المبدع والمتلقي باعتماد (النص) وحسب وليس من قبيل الحضور السلطوي لأي منهما، ثم إنها باعتمادها التقنية الفنية تطمع في التحليق إلى آفاق النص واقعة في شبهتين : الأولى تحجيم من دور المتلقي في الدخول إلى النص بما لا يتسق مع سياقيته وانسجامه الشكلي حتى لو تعارض ذلك مع مضمونه الحسي أو الانفعالي ، وما يقع تحت طائلة الفصل الحاد بين الشكل وما يفضي إليه حال الارتباط التام بين الدوال والمدلولات وفق المرجعية السوسيرية. أما الشبهة الثانية فوقعت على وسيلة التقنية التي انبنت على أدبية النص، ومدى صعوبة البحث عن الخصائص أو العناصر التي تعني

بالأدبية، وذلك فضلا عن إهمالها لعناصر أخرى لا يمكن تجنبها أيا ما وقعت، تحت الأدبية أو خارجها، دون أن تكون لها فعاليتها ما دامت هى لبنة فى بناء النص، لتشكك بذلك فى اكتمال النص فى ذاته، وشموليته، وقدرته على التحول، والتحكم الذاتى، وهى الثغرة التى جاءت لسدها (البنيوية)، والتى ما كان لها أن تحقق ذلك لولا أن اتكأت على وسيلة (الأدبية) التقنية وهى (الشعرية).

-الشعرية Poetics[٢٢٦] :

حاول البعض أن يجمع بين (الأسلوبية) فى توليها البحث عن أساليب القول بالتركيز على منحى الإبداع من خلال المنشىء، و (الأدبية) فى بحثها عن الخصائص النوعية لمادة الأدب التى تسوغ شرعية فنه، تحت عباءة (الشعرية)، ثم أبقى لها ذلك القدر من التجاوز[٢٢٧]، والذى يتمثل فى "اكتشاف الأنساق الكامنة التى توجه القارىء فى العملية التى يتفهم بها أدبية النصوص"[٢٢٨].

ومن ثم فإن (الشعرية) قد تغدو الوسيلة التقنية التى افتقدتها إلى حدما (الأدبية) فى منحاها التطبيقى نحو تحقيق النظرية وتمثل الخصائص التى تجعل من عمل ما عملا أدبيا، وما دامت هناك معيارية لهذا (العمل) فإنه يحق للنظرية أن تخرج من الساحة الإبداعية ما ليس كذلك، وفى الوقت ذاته فإنها يصبح لها الحق فى صياغة درجات من الرقى والتردى وفق ما تقع عليه من نسبية حضور لهذه (الأدبية)؛ الأمر الذى بلغ بالنص درجة من الكثافة تستشرف رؤى الاكتناز التى تتطلب آلية جديدة للتناول تتجاوز مستوى تحديد درجة (الأدبية) إلى حالات جديدة للتلقى، وسوف تفقد هذه المعيارية جدواها مالم يتم تفعيلها إلى نفعية وجدانية وذهنية، حتى تتحقق غائية (الرسالة) وفق شفراتها المتجددة، لأجل هذا وقع الحراك الدائم والسريع من (الأدبية) إلى (البنيوية) فما بعدها، ثم تبقى النظرية منبتة حال الوقوف على معيارية الشكل دون التوصل إلى تفعيلها من قبل المتلقى، ومن ثم فإن مقولة (الأسلوبية) و (الأدبية) و (الشعرية) كنظريات منفردة تختلف إلى حد كبير عن احتوائها ضمن إطار فكرى واحد متصل يقع إلى حد كبير على افتقاد العلمية والموضوعية حال تمثل النهج التطبيقى إلا باعتماد الظواهر الخاصة فى منهج البحث، فإذا قلنا (بالأسلوبية) فإن التصور المصطلحى ينحصر فى كيفية إنشاء المبدع لقصيدته وفق ما يرى متلق واحد هو المعنى بدراسة هذه الأساليب، وتصبح بذلك (الأسلوبية) أكثر مصداقية فى وقوعها على التمييز بين مبدع وآخر،

أما وأن تحصر فى دراسة أسلوب أو أساليب مبدع واحد؛ فإن الأمر قـد لا يخلـو أحيانا من طغيان تأويلية الناقد حسبما تقع عليه درجة حصافة ذوقه المدرب، علما بأن هذه الدرجة قد تعتمد بأدنى قدر من فعاليتها يحقق شرعية التلقى فـى نظريـة أخرى لكنها تعتمد فك الدوال عن المدلولات والتى تمثـل بـؤرة الارتكـاز فـى مداخلات النقد الجديدة.

على أن ما قعد بنظرية (الأسلوبية) عن تفرد فعاليتها النظريـة هـو ذلـك الربط الذى ما زالت عليه حالة النقد بين الدوال والمدلولات وفـق مـا بـدا عنـد (سوسير)، أما الدراسات التطبيقية التى جعلت من هذه المداخلات أصولا منهجيـة مكتملة فى ذاتها حتى تصل بالنص إلى تمثل قـراءة مكتملـة الجوانـب ومعنيـة بالمتلقى فى عنايته بالنص وإثراء تذوقه؛ فإنما بدا اكتمالها باعتماد نظريات أخـرى لاحقه (للأسلوبية) قالت بفك هذه الدوال عن المدلولات، أما (الأدبية) فهى لما تـزل على بعدها التنظيرى غير متمثلة آلية تحقيق فروضاتها إلا على ما سـبق طرحـه فى (الأسلوبية)، ولما كان هذا الطرح معنيا بالمبدع فى المقام الأول؛ فـإن إفـراد خصوصيتها لم تتحـق فـى النـص كاتجـاه أو كتفـرد تقنـى إلا مـن خـلال (الشعرية)،وهذه (الشعرية) أيضا لما تزل على عدم استوائها بتبنيها لغـة بذاتـها- فى مرحلتها الأولى- فضلا عن انحصارها فى مفهوم البعض عند حـدود فعاليـة خصائص نوعية ترتبط أشد ما يكون الارتبـاط بالشـعر، انطلاقـا مـن مفـهوم (أرسطو)، فإذا ما وقعت الأدبية على أن تسأل ما الذى يجعل عملاما عملا أدبيـا، فإن سؤال (الشعرية) يصبح ما الذى يجعل عملا ما عملا شعريا، ثم تنتقل لتبحـث عن ذلك فيما هو خارج الشعر.

ويتأتى ذلك عند (جون كوهين) بتوسع أشد فى كل موضع (خارج أدبـى) "من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحسـاس فتقـول عـن منظـر طبيعـى أنـه شعرى"[٢٢٩]، بمعنى السحر والخيال والجمال، وذلـك خلـط بيـن (الشـعرية) و (الشاعرية) – كما سيأتى بعد- وعند (ياكبسون) يستند المصطلح إلى نظـام مـن الهيمنة على الرسالة الشعرية[٢٣٠]، أما (صلاح فضل) فيراها المعرفة المسـتقصية للمبادىء العامة للشعر[٢٣١]، وكانت (الشعرية) فى الأصل عنـد (أسـطو) تعنـى بدراسة المحاكاة (أو (التخييل) بمصطلح الفلاسفة العرب)، إنها تـهتم باسـتحضار الصورة[٢٣٢]، وتصبح عند (ابن رشد) صفة مميزة لما هية الفن الشعرى[٢٣٤]، أمـا (ديفيد كريستال) فيطرح تصور (الشعرية Poetics) على النحـو ذاتـه كمنـهج

تطبيقى ثم يورد عن (ياكبسون) ارتباط التصور بتقنية المنـــهج وإمكانـــه تجـــاوز النوع الأدبى إلى خاصية أدبية عامة، يقول (كريستال) "هو مصطلح يستخدم فـــى اللغويات لكى يشير إلى تطبيق المنهج والنظرية اللغوية فى تحليل الشـــعر وعلـــى أية حال فقد أعطى بعض اللغويين مثل (رومان ياكبسـون Roman Jakobson) تفسيرا أوضح للمصطلح، يتضمن داخل الوظيفة الشعرية للغة أى استعمال لغـــوى أو إبداعى أو جمالى للوسيلة (المنطوقة أو المكتوبة)" (٢٣٥).

ومن هنا جاءت النظرية بتجلياتها ليتجاوز المصطلح أصل الوضـــع إلـــى اشتمال العموم بعد توثيق معيارية الخصوص، حتى أمكنـــه النشـــاط فـــى الحقـــل المعرفى الأدبى ككل على هذا الأساس، وإذا كان (ياكبسون) يحصر التوجـــه فـــى لغة خاصة؛ فإن الأمر لا يعدو تجلى التوجه الفلسفى لأطروحة نظريـــة(الأدبيـــة)، غير أن الواقع النصى فى تحولات الكتابة قد استطاع أن يرعى معجما جديدا للغـــة التى درجت فى حياتنا اليومية، ولا شك أن هذه اللغة بإثارتها لجماليات بذاتها فإنـــه لايمكن فصلها بأى حال من الأحوال عن (الشعرية)؛ وإن كانت فـــى وقـــت مـــا خارجه عن (الأدبية)،بيد أن الجمالى قد يسمح بدرجة من المرونـــة التـــى تقـــود (الأدبية) إلى ارتياد عوالم جديدة لـــم تكـــن لتبلغـــها إلا مـــن خـــلال الوســـيلة أو (الشعرية)، ولأنه "من طبيعة الشعرية ألا تحافظ المفردات على مردودها المعجمـــى أو الصرفى؛ بل إنها تنفر من هذه المرجعيـــة، وتعتبرهـــا قيـــدا يعـــوق مهمتـــها الشعرية"(٢٣٦)؛ فإننا نصبح بذلك أمام الإرهاصات الأولى لضرورة الفصـــل بيـــن ذلك الربط التعسفى بين الدال والمدلول والذى سوف يبلغ ذروته فيمـــا بعـــد عنـــد (التفكيكيين)، على أنه من الإنصاف أن يرد إلـــى (الشـــعرية) إرهاصـــات تلـــك الخاصة الفنية التى أحدثت انقلابا جوهريا فى مداخلات النقد الجديدة، حتى نهضت عليها (البنيوية) من خلال فعالياتها المبنية علـــى محـــورى الســـياق والاســـتبدال، وعلاقات التشابه والتضاد.

وثمة إنجاز آخر آل إلى (الشعرية) حينما طمح الفهم النقدى إلى ضـــرورة تقديم آلياته من خلالها على أساس تفعيل القواعد النحويـــة والصرفيـــة والبلاغيـــة وتحويلها إلى عناصر تدخل فى لـــب الكفـــاءة الحدســـية لفـــهم الأدب، وتـــوازى (الشعرية) بين أنماط من التعبير الأدبى وأنماط الرسالة الشعرية فى تنظيم الكفـــاءة التى تتمثل عملية الفهم إلى حدها الأقصى(٢٣٧).

فالشعرية لم تكن لتعنى بالأعمال الأدبية فى ذاتها؛ وإنما بتلك الإجـــراءات

التى تجعلها كذلك، ومن هنا يقع الخطاب النقدى على احتواء المنهجية والعلمية[٢٣٨]، على الرغم من انطلاقه من ذاتية الأدب التى يمكن أن تضاف هى الأخرى كخاصة جوهرية وإنجاز غير مسبوق يعانق بين ذاتية الأدب وعلمية النقد يضاف إلى (الشعرية) أيضا.

وتعتمد (الشعرية) محورى الاختيار والتأليف، فالاختيار يرجع إلى التماثل والتوازن والاختلاف، بينما فى حالة الأدب فإن مبدأ التوازن يستل من محاور الاختيار إلى محاور التأليف – كما يقول (ياكبسون)– لتأتى أولى وظائف (الشعرية) فى البحث عن انحراف النص عن مساره العادى لتحقيق وظيفته الجمالية، أو البحث عن الانتهاك المتعمد لسنن اللغة العادية وهذا (الانحراف) يحول التركيز من محور التجاور (سبيل الخطاب العادى) إلى خاصية التوازن التى تنقل النص من مضمونه المعنوى إلى طاقته الإيقاعية باعتماد مبدأ التعارض الثنائى بين العناصر، فيتولد قدر من الفضاء داخل النص كنتاج شرعى للغته الإيحائية فضلا عن التناسق الإيقاعى وأضداده والذى ينتقل إلى المتلقى حاملا التوتر ذاته فتشتعل اللذة، وحتى إذا ألقى فى خضم لغة لا دلالة ولا إيحاء لها لديه عبرت دون أن يدرى إلى معيته بعد استحواذ ذلك الايقاع النصى عليه لتأتى مشروعية (الشعرية) فى تقرير الوقائع التى جعلت من ذلك النص تلك الحالة من الهيمنة على مشاعر المتلقى حتى استلبت وعيه الذهنى بحالة التوحد مع النص على ما فيه من قلاع مغلقة لم يشأ الذهن فى آلية التلقى أن يغامر بالاقتراب منها[٢٣٩].

ومن ثم فإنه يصبح لدينا النظرية على استواء حدها الجامع المانع، والتى تصدق إلى حد كبير فروضاتها التى انطلقت منها، وتتحقق من خلال التطبيق مصداقيتها، ويصل بها حد التصور إلى تجاوز النشأة لفعالية سريانها فى الأدب ككل، وهنا تتجلى (شعرية الحرف وشعرية الحكى) [٢٤٠]، وكذلك (شعرية القصيد وشعرية القص) [٢٤١]، "وعليه فإن إسهام (الشعرية) فى تشكيل بلاغة الخطاب الأدبى يعد جوهريا كما أن مقولاتها تظل الرصيد الذى يدخره علم النص لشرح خصوصية النصوص الأدبية"[٢٤٢].

على أنه يبقى التداخل بين (الشعرية)و (البنيوية) ما ذهبت الثانية إلى احتواء الأولى، واستطاعت أن تتحرى إنجازات النص كوحدة شاملة تلح فيه على الشمول، والتحول، والتحكم الذاتى، حال تفرد (الشعرية) بما انطلقت على أساسه

من معيارية محددة للغة والتراكيب، تصبح أكثر مرونة وطواعية لمتغايرات جديدة ماردت الفلسفة النظرية ذلك إلى تصور آخر تقع عليه (البنيوية).

- البنيوية Structuralism :

أصبح الفهم الحقيقى لتحقيق نظرية (الشعرية) منتميا - إلى حد كبير - لعملية فك الدوال عن المدلولات حتى صار (النص) نصا وليس (عملاً)، ومن هنا جاء التواصل بين (البنيوية) و (أصحاب النقد الجديد) من ناحية، و (البنيوية) و (الشعرية) من ناحية أخرى غير أن الراية التى رفعتها (مدرسة الشكليين الروس) لم تسلمها إلا عالية خفاقة لـ (مدرسة براغ) التشيكو سلوفاكية فى الفترة من عام ١٩٢٦ إى ١٩٤٨ حتى صارت امتدادا لها، ولأن المدرسة كانت معنية فى الأساس بالنزوع إلى الشكلية؛ فإنها وقعت لديها إرهاصات (البنيوية) الأولى، وتأثرت بمبادىء علم اللغة عند (سوسير)، وفلسفة الظواهرية Phenomenology ومذهب الجشطالت Gestalt فى علم النفس، واستلت من هذه المعارف نموذجا فكريا شاملاً لتفسير الظواهر والأفكار فى مجال العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية أطلقوا عليه الاسم الذى اختاره (ياكبسون) عام ١٩٢٩ وهو Structuralism أى (البنيوية)[٢٤٣].

وحينما انتقل عدد من أعضاء هذه المدرسة إلى الولايات المتحدة، أسس معهم (ياكبسون) (حلقة نيويورك اللغوية) فى الأربعينيات واستطاعت أن تتواصل مع لغوى فرنسا حتى نهضت بهما ثورة (البنيوية) فى الستينيات[٢٤٤].

وكان لعالم الأنثروبولوجيا (كلود ليفى- شتراوس Strauss) دوره فى تحول (البنيوية) إلى العلوم الإنسانية، واستطاع مع (ياكبسون) "أن يكتشفا أن البحث التركيبى اللغوى والبحث التركيبى الأنثروبولوجى يتشابهان تشابها غريبا من حيث الوصول إلى أنماط تركيبية تكاد تكون واحدة فى اللغة وفى الأساطير على حد سواء[٢٤٥].

وبدأت (البنيوية) من (مدرسة براغ) على أساس فلسفى يجمع بين ضدين من أجل إنشاء قوة موحدة، فصار الجمع بين مذهب فكرى وآخر فلسفى، وكان الأول هو (الرومانسية) والثانى هو (المنطقية الوضعية)، وهو مذهب فلسفى يعتمد الحقائق العلمية المستقاة من الحواس والخبرة الحسية بالواقع. والتضاد بينهما جلى واضح فى عناية الأول بشطحات الخيال والإعلاء من شأن المشاعر والذات حتى

أصبح له القدرة بتلك المنطقية الوضعية على الغوص فى أعماق الواقع والنفسى البشرية بموجب الحدس، بل أمكنه أن يخضع معطيات الحواس والوقائع المادية لسيطرة الخيال والمشاعر لتوحد النظرية الضدين من أجل موقف موحد إزاء المعرفة.

وأقامت المدرسة إطارها الفكرى المرجعى على أفكار ثلاث هى البناء Structure، والوظيفة Fumction، والعلامة Sign، والبناء يتكون من أبنية صغيرة تساهم فى تكوين النظام الثقافى الذى يرتضيه المجتمع، وهو معنى بتنظيم كلى يعتمد على عناصر سائدة وعناصر ثانوية، ثم إن أصحاب هذه المدرسة قد ذهبوا إلى أن كل عمل فنى هو فى الواقع تطبيق لشفرة جمالية محددة أما الوظيفة فهى التى تفصل بين هذه الشفرات وبعضها بعضاً فى حين أن العلامة Sign عنصر من عناصر الشفرة، ليكون لدينا شفرات لغوية وأخرى اجتماعية وثالثة ثقافية ...وهلم جرا[٢٤٦].

وانطلاقا من هذه الأفكار الثلاث انطلقت دعوى (مدرسة براغ) إلى البنيوية الوليدة nascent والتى عنيت بدراسة الإيقاع الشعرى والعروض الموسيقى كشفرات فنية وظيفية تخضع للتركيب أو تخضع التركيب لها، وكانت لها فعاليتها فى تشكيل البناء[٢٤٧]. ويبدو إلى حدما مدى التداخل فى هذه الآونة بينها وبين (الشعرية) التى وقعت عنايتها هى الأخرى على الإيقاع ، وكأنها كانت مرحلة من مراحل البنيوية.

ويبدو أن اتساع الهوة التاريخية بين أطروحات البنيوية الأولى عام ١٩٢٩ حتى الستينيات قد أفضى إلى وقوع النظرية على سطح ساخن لم يستقر عليه التصور حتى أصبح ذلك التصور قضية فى حد ذاته، يستحوذ الطموح إلى فهمه أكثر من كيفية تجليه التطبيقى، والحق أنه لم تكن المرحلة الزمنية وحسب؛ بل كان ما كان من هذا التوجه، فلم يكد يدخل معترك التداول حتى قوبل بسهام العديد من الرافضين له، فظل متغيرا ولم يستقر إلا وكان الفكر النظرى المجرد قد ذهب إلى (ما بعد البنيوية).

وحرى بنا قبل الخوض فى محاولات الوصول إلى الحد الجامع المانع للتصور- إن كان ثمة حد له- أن نحاول تتبع تجليات منحى البنيوية الفلسفى، علنا نصل إلى ربطه بتلك السلسلة التى دأبنا على محاولة وصل حلقاتها فى فلك المجرد، من أجل استبيان خصوصية كل مداخلة من مداخلات النقد الجديدة وما

ترتكز عليه من إطار فلسفى مجرد.

ويتجلى هذا الإطار متسقا مع وضعية البنيوية الأولى بجمع الضدين الفكرى والفلسفى، والذى لم يدم طويلا بشروع فعاليات علم الأنثروبولوجيا واتساقه مع علم اللغة، وتلك هى النزعة التى ألغت التاريخ وأودعت الإنسان سجون (النسق) و (البنية) و (النظام)، حتى قامت ثورة الطلاب فى فرنسا عام ١٩٦٨ ليعاد النظر فيها مرة أخرى فى إنقطاع تام عن بنيوية (ليفى شتراوس) الأنثروبولوجية، ولم يكد يأتى (رولان بارت)، و (دريدا) و (لاكان) لإعادة ترميمها من الداخل حتى وجدوا أنفسهم خارج أعتابها إلى حد كبير فبدءوا يشرعون فى التأسيس لبناء آخر[٢٤٨].

تقع البنيوية فى الأصل كأحد المذاهب المنهجية المطروحة ضمن تبنى الفلسفة والعلوم للأدب، فى التزام فكرة أو عدة أفكار ترتبط ببعضها على حساب العناصر المكونة لهذا الأدب، وهذه العناصر لا يعنى بها إلا من حيث ارتباطها وتأثر بعضها ببعض فى نظام منطقى مركب، واستحوذ هذا المذهب على علوم اللغة عامة وعلم الأسلوب خاصة فى بحثه عن (الثنائية Dualism) كأصل لدراسة النص دراسة لغوية، وتجلت هذه الثنائية بين (اللغة والكلام) عند (جيوم G.Guilloume) وبين (الكلام والنص) عند (هيلمسلف L. Hjelmslev) وبين (القدرة الكلامية والأداء الفعلى للكلام) عند (تشومسكى Noam Chomsky)، وبين (الشفرة Code والرسالة Message) عند (ياكبسون)، وعنده (الشفرة) مفتاح أى تركيبة نصية تعتمد على رسالة من مرسل إلى مستقبل، وبناء عليه فهى محور النظام الذى يتحدد بها مستوياته التركيبية والتى عن طريقها يمكن فكه ثم إعادة تركيبه مرة أخرى[٢٤٩].

لكن .. ما هى هذه الفكرة التى اتسق على أساسها المنطق لدراسة عناصر الأدب؟! .

إننا إذا اعتبرنا أن (الشكلية الروسية) جاءت مهمومة بقضايا الشكل وما يمكن أن يفضى إليه، بعيدا عن أيديولوجية المجتمع والسياسة والاقتصاد، ثم باعتبار الشكل الخاصة الجوهرية للإبداع الأدبى والتى تقع فى تربتها المادة الخام لتشكيل الذهن والوجدان، وإذا ما كانت (الأدبية) نتاجا طبيعيا لهذا التوجه فى بحثها عن (أدبية) الأدب، ثم (الشعرية) بخوضها رحلة الكشف عن مستوى أرقى للإبداع من خلال تمثلها التقنى لأطروحتها النظرية ، وإذا ما اعتبرنا (الواقعية

الاشتراكية)- آنذاك - نهاية مطاف (الواقعية) ومدى ارتباط المجتمع بـ (العمل)؛ لوجدنا أنفسنا مع (البنيوية) على رأس زاوية منفرجة تجمع شمل القادمين من رحلة طويلة فى سراديب الشكلية وتوابعها، مع الذين قعدوا على قمة منحنيات (الواقعية الاشتراكية) وبدءوا الزحف نحو (البنيوية) خلف (جان بياجيه) و (جولدمان) و(ماركس)، حينما عنى الأول بالبنية على أنها مجموع عناصر وحدة شاملة، تتميز بخصائص محددة، وفقا لوضع عناصرها الجزئى أو الكلى ثم أخذ يربط (جولدمان) ذلك بفرض أساسى فى اجتماعية الأدب وهو "أن الأعمال الإنسانية تتميز دائما بخاصية كبرى وهى أنها أبنية دالة لا يمكن فهمها ولا شرحها إلا من خلال الدراسة التوليدية، وأنه لا يمكن الفصل بين عمليتى الفهم والتفسير فى أى بحث إيجابى لهذه الأعمال"[٢٥٠].

وكان قد أخذ (ماركس) هذا المذهب الجدلى واعتمد من خلاله "أن أى تأمل فى العلوم الإنسانية لابد أن ينطلق من داخل المجتمع لا من خارجه، وأن هذا التأمل لابد أن يغير الحياة الاجتماعية بما يحرزه من تقدم فى علاقته الجدلية بها، وأن الظواهر الثقافية أبنية تتولد عن أبنية أوسع ترجع إلى العلاقات الاجتماعية نفسها"[٢٥١].

ولاشك أن هذه المصالحة بين تفعيل المجتمع فى النص، وتفعيل النص فى المجتمع؛ جاءت على حساب استقرار التصور المصطلحى الذى اعتراه قدر من الاضطراب لم يشهده أى تصور مصطلحى آخر من قبل ولا من بعد، ففى الوقت الذى يقدم فيه (شتراوس) بنيويته (الأنثروبولوجية) فى كتابه (المدارات الحزينة) كسيرة ذاتية[٢٥٢]، تنضوى على سلوك فردى، يصبح هذا السلوك نمطا معياريا "للكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة، كما تتجلى فى أنظمة القرابة والأبنية الاجتماعية الأكبر"[٢٥٣]، فى حين أن ذلك النمط المعيارى يقع على المنهج الجدلى عند (ماركس) و (جولدمان) مستندا إلى نظم المجتمع وتفعيله وفق رؤية شمولية، بينما الأمر عند (الشكلانين) - جوهر التحول المباشر- يصبح منصبا على النص من خلال مبدأ فلسفى ينتمى أشد ما يكون الانتماء فى التقنية المنهجية إلى (الثنائية Dualism) [٢٥٤] انطلاقا من الثنائيات الضدية عند (جيوم)، و (هيلمسلف) و(تشومسكى)، و (ياكبسون).

إن (البنيوية) أضحت هما لا حدود له ، فى سياق عصر معرفى شامل، حاولت أن تسيج الزمان والمكان وبدأت تحاصر الإنسان على مستويات شتى،

وبالرغم من انطلاقها المشروع من الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبـــى فـــى رحلة التواصل مع (الأدبية) و(الشعرية) إلا أنـــها حينمـــا صـــارت نـــهبا لعلـــوم ومعارف أخرى؛ وقعت فى شرك الضبابية، وأسلمت لـــهزة الاضطـــراب، الـــذى يشهد للمرة الأولى بتصدع المنحى الفكرى النظرى المجرد للنقد الأدبى بعدما اشـــتد عوده واستل نظريته من داخله حتى تكيفت مع ذلك (جيناته) الوراثية، وأصبحـــت أشد جدلا فى مدى قبول فروضات أى حقول معرفية أخرى.

وبين بنيوية (علم اللسانيات) بدءا من (سوسير)، وبنيوية (ليفى شـــتراوس) (الأنثروبولوجية)، وبنيوية (ماركس) و (جولدمان) (الاجتماعية)، وبنيوية (فوكـــو) (الفلسفية)، وبنيوية (الشكلانيين) من (جيوم) إلى (ياكبســـون)، تـــاهت مقـــادير التصور.

غير أن ثمة رؤية تحاول ان تجمع شتى هذه الاتجاهات على محور النـــص الإبداعى ضمن تفعيل شفراته المنوط بها حمل الرؤى الفلسفية والفنية والاجتماعيـــة التى تنضوى عليها الرسالة، وذلك من خلال النظر إلى المذهب البنيوىعلـــى أنـــه معنى بدراسة النظم الدلالية وليست النظم وحسب[٢٥٥]. وهنا يتجلى (الدال) كـــأحد مفردات النظام الذى يفضى إلى (مدلول)، هو أيضا نظام آخر، علـــى أن تصبـــح العلاقة بينهما هى محور الالتقاء فى صياغة البناء الكلى بعد تحديد إطار وحداتـــه الصغرى، فينزع النص نحو احتواء مدلولات نفسية واجتماعية وفلسفية، لا تنفـــك تعقد حلقة الاتصال بين بنيتين تحال الأولى إلى الخارج والثانية إلى الداخل، ولأنـــه ليس ثمة فصل بينهما فى آلية الإبداع؛ فإنه يتحتم عدم فصلهما فى آليـــة التلقـــى، "فليس النص (داخلا) معزولا عن (خارج) هو مرجعه (الخارج) هو حضور فـــى النص ينهض به عالما مستقلا، عالما يساعد استقلاله على إقناعنا به أدبيا، متمـــيزا ببنيته، بما هو نسق هذه البنية، هيئتها ونظامها وعليه فإن النظـــر فـــى العلاقـــات الداخلية فى النص ليس مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية يتم الربط بين هذه العلاقـــات بعد كشفها وبين ما اسمه (الخارج) فى النص بل إن النظر فـــى هـــذه العلاقـــات الداخلية هو أيضا وفى الوقت نفسه النظر فى حضور (الخارج) فى هذه العلاقـــات فى النص"[٢٥٦].

هنا وحسب يمكن قبول مداخلات (البنيوية) من شتى المعارف خارج حدود النص إلى تجليها فى دواخله، ليصبح النص مرة أخـــرى هـــو محـــور الالتقـــاء والفعالية المرجع فى احتواء تصور النظرية.

وبالعودة مرة أخرى إلى الأصل؛ فإنه تتجلى فعالية الفلسفة الأولى على ما وقعت عليه فى إشراقات البنيوية من توجه فلسفى، إذ تنطلق من مذهب (الثنائية Dualism) بدءا من تجليه على ما وقع عليه التصور عند (مدرسة براغ) التى جمعت بين (الرومانسية) و (المنطقية الوضعية)، ثم ما ذهبت إليه توجهات (الشكليين) فيما بعد، حتى أن (المسدى) يخرج (البنيوية) من موضوعيتها مالم تتحقق فيها ثنائية البنية والوظيفة فى المنهج، أما أن يتم الشروع فى (التفكيك) من إدراك أولى للمضمون الدلالى؛ فإنه يصبح فرضا قسريا للفهم المنشود، وتعتمد ثنائية البنيه / الوظيفة لدية على تبدى المضمون الدلالى فى تجلى وظيفته، أيا ما كانت فروضات المدخل إلى ذلك[٢٥٧] ثم يلقى (عز الدين إسماعيل) بحمل ثقيل لثنائية المزدوجات المصطلحية على كونها أضدادا تصورية لابد فى النهاية وأن تلتقى على بنية مفهومية واحدة، وهاتيك الوجود والعدم، والقيمة والمعيار، والذاتى والموضوعى، ... إلخ، ثم يؤكد على أن "كل المنظرين فى القرن العشرين، الذين يستخدمون مصطلح (البنية Structure) يعترفون بالعلاقة المتبادلة بين الزمان والمكان بوصفها أساسية فى مفهوم (البنيوية Structuralism) ، وإن مال كثير منهم إلى النظر إلى الزمان على أنه محكوم بالمكان"[٢٥٨].

ويؤكد (تيرى إيجلتون) على انطلاق (البنيوية) من فلسفة احتواء الأضداد فى معرض تعرضه للتصور، فيعنى بها على اهتمامها بفحص القوانين العامة التى تعمل وفقا لها، ثم إنها تميل إلى اختزال الظواهر الفردية لمجرد لحظات لتلك القوانين، وفى منحاها شطر التحديد تتمثل الاعتقاد "بأن الوحدات المفردة لأى نسق لا يكون لها معنى إلا بفضل علاقة إحداها بالأخرى ولا ينتج هذا من اعتقاد بسيط فى أنك يجب أن تنظر إلى الأشياء (بنيويا) إذ يمكنك أن تفحص قصيدة على أنها (بنية)، بينما لا تزال تعامل كل واحد من مكوناتها على أن له معنى فى ذاته بدرجة أو بأخرى"[٢٥٩].

وقد يرد ذلك المذهب الثنائى فى (البنيوية) إلى تمثلها منذ انطلاقها مذهب الجشطالت، وقد ترتب على ذلك قيمة معرفية فى النظرية البنيوية تمثلت الترتيب الجديد لعلاقة الخاص بالعام فى تشكيل نوعى يستوعب النسق الفردى من خلال ثنائية الإدراك الشمولى حتى غدا التساؤل عن أى من الطرفين أكثر فعالية وتحديدا للآخر غير ذى جدوى بعدما أصبحت المعرفة المباشرة من خلال الظواهر كثيرا ما تفقد تدريجيا وقعها بمجرد اكتمال الصورة الكلية مؤتلفة كل

أجزاء النص[٢٦٠].

ولو أن (البنيوية) توقفت عند انطلاقها من فلسفة (الثنائية) فى غير ما نهج شمولى يحقق التواصل بين حلقات الوحدات المنفصلة؛ ما استطاعت إعادة التركيب على النحو الذى استلت منه قوانينها عناصر البنية حال الدخول إليها، بيد أنها نشأت معتمدة – فضلا عن هذه الثنائية– على الطبيعى فى خصائص اللغة لا كما هى فى ذاتها وحسب، ولكن على الكيفية التى يمكن أن يتلقاها بها المتلقى، وهذه الطريقة هى التى تكمن فى حيثياتها أدوات الجهاز البلاغى التى تنهض عليها وظيفة التعبيرية لتحقيق التواصل[٢٦١] وتلك هى الشرعية المادية التى انبنت عليها الفلسفة النظرية ما ردت الظواهر الى طبيعتها، حتى أن (زكى نجيب محمود) يرد (البنيوية) – تأسيسا على ذلك – إلى نواميس الكون الطبيعية فيقول "إن البنيوية فى صميمها كانت موجودة على الدوام؛ فكل فكر يرد الظاهر إلى الخفى هو فكر بنيوى؛ لأنه يجاوز المضمون الى البنية التى تحمله"[٢٦٢].

ومن هنا انطلقت (البنيوية) معتمدة فلسفتها الضدية فى النظر إلى الوحدات الصغرى التى تشكل نسقا عاما على المستويين الدلالى والبنائى، على أن تكون لكل دلالة علتها الملموسة متمثلة النص على أنه الوحدة الدلالية الكبرى التى تتشكل من وحدات دلالية صغرى تتسق فى ذاتها، كما تتسق كل ذواتها مع ذات النص، محور الزمان والمكان، ومحور التاريخ، وتتبدى عملية الإبداع نصا وحسب، دونما إعمال لتاريخية أو ذاتية أو اجتماعية، وتحاول (البنيوية) بذلك أن تقيم مضمونها الفلسفى على أساس نقض الإطلاق، ذلك الذى كان غاية الفكر والفلسفة فى غير قليل من النظريات، لتأتى بما أبقت عليه من محاولات تقييد الدلالات وفق ما تقع عليها قوانينها بأنماط التشكيل الصياغى، وهى إذاك تعتبر المطلق ضربا من الاعتباطية[٢٦٣].

لقد اعتمدت (البنيوية) مبدأ تفسير الحاضر بالحاضر بعدما كان قد وقع ذلك الحاضر على تفسير الغائب، ولعل ذلك كان المسوغ الشرعى– فيما يرى (المسدى) – لتلك العلية الجديدة التى قامت على اعتماد السبب بدلا من نتيجته، وقد يؤكد هذا المنحى جنوح (البنيوية) نحو نقض الإطلاق، وإنكارها فى الوقت ذاته فكرة الاتفاق، بمعنى "أنها ألغيت من سجلها التفسيرى مفهوم الصدفة لأنه– من الناحية الفلسفية – رديف للاعتباط والاعتباط مناقض فى ذاته لكل عملية تفسيرية"[٢٦٤].

والواقع أن مذهب (الثنائية) فى البنيوية لم يكن إلا فلسفة تقنية لتحقيق نظرية أشمل؛ قد تتسق إلى حدما مع اعتماد الظاهر جوهرا للباطن، وفق مبدأ تفسير الحاضر بالحاضر، الذى يمحو التاريخية، وينحصر فى زاوية المكان ذى الأبعاد المحددة، من خلال هذه الضدية الثنائية. وتنبنى هذه النظرية الأشمل على ركيزتين، انطلاقا مما أفضت به التوجهات فى حقل العلوم الأجتماعية والأنثربولوجية خاصة، تعتمد الأولى على " أن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليس لها جوهر Essence بالمعنى الفلسفى، أى ليس لها كيان صلب يمكن تعريفه فى ذاته، بل يمكن تعريفها من زاويتين : الأولى هى أبنيتها الداخلية، والثانية هى المكان الذى تشغله فى كل ما تنتمى إليه من نظم اجتماعية وثقافية وهنا نجد التركيز على التركيب أى على البناء، سواء فيما يتعلق بالظاهرة أو فيما يتعلق بالنظم الشاملة التى تندرج فيها الظاهرة"[٢٦٥]، وتصبح تلك الركيزة هى الأساس الفلسفى الشامل الذى تنطلق منه البنيوية إعمالا للجوهر، أما العرض فتقع عليه الركيزة الثانية والتى تعتبر هذه الظواهر الاجتماعية والثقافية هى مجرد علامات، وهذه العلامات ليست علامات مادية وحسب، ولكنها أحداث تنضوى على معنى، ومن هنا يمكن أن تقودنا هذه الظواهر إلى سبيلين يتجه الأول نحو الجانب التركيبى والثانى نحو الجانب العلاماتى (أى فصل البناء عن الدلالة)، ويصبح نجاحنا منوط بمدى التعرف على الأبنية أو فصلها، وذلك هو سبيل إدراك الظواهر باعتبارها علامات[٢٦٦].

على هذا الأساس يمكن أن نعرج على منازل التصور حسبما تقع على التوجه الذى يحكمها بين النظرية الأنثروبولوجية، والنظرية الاجتماعية الاشتراكية، والنظرة الشكلية النصية (من سوسير إلى دريدا) فتحاول (نبيلة إبراهيم) أن تجلى التصور على أساس من التوجه الأنثربولوجى الذى يتسق إلى حد كبير مع النظرية، فتقول "البنيوية – بتبسيط بالغ– طريقة جديدة للنظر إلى الأنشطة الفكرية والسلوكية للمجتمع والفرد وربط بعضها ببعض قديمها وحديثها، وأن يكون كل نشاط فى حد ذاته نظاما متكاملا بقصد الاهتداء إلى النظام الكونى الأصيل والبناء الكلى للعقل البشرى، فنستطيع بذلك أن نصل إلى الحقيقة الكبرى التى تكشف القناع عن كثير من الأمور المعقدة على المستوى الاجتماعى والفردى وعلى مستوى العلم الطبيعى والنتاج الفكرى"[٢٦٧].

وهذا المنحى المطلق للتصور ينطلق من بحث البنيوية على المستوى

العميق عن الأنساق التى ترتكز عليها الحضارات الإنسانية، وذلــك مــن خــلال تجاوز الظاهر الحاضر إلى الخفى الغائب، وكأن هذه البنيوية معنية بالكشف عــن النظام الذى يشكل الظاهرة الإنسانية بسمتها التجريــدى المطلــق، فتؤصــل إلــى استنباط الكليات من خلال الجزئيات، وهذا ما يتنافى مع مقولة (المســدى) بنقــض البنيوية للإطلاق، وفى الوقت ذاته فإن مبدأ إنكار الاتفاق يتعارض لديه أيضا مــع منحى التصور الأنثروبولوجى نحو الوصول إلى الحقيقة الكبرى التى يلتقى عليــها النتاج الفكرى المجرد وتحقيق نظم القوانين الكونية، "فنحن عندمــا نبحــث عــن العناصر البنيوية لظاهرة حضارية فإننا فى الوقت نفسه نقوم بكشف عــن طبيعــة الإنسان، فالفكرة العامة التى يؤكدها ليفى شتراوس هى أن الشكل المعقــد للحيــاة الاجتماعية يتكون من نظم من السلوك تمثل على مستوى الفكر الذاتى والاجتمــاعى إسقاطا للقوانين الكونية التى تنظم النشاط اللاشعورى للعقل البشرى، ويتجلى شــكل بناء العقل البشرى ودلالته فى العلاقة بين العناصر المكونة لنظم الحيــاة بعضــها ببعض وليس من العناصر المفردة فى حد ذاتها"[٢٦٨]، وذلــك وجــه مــن أوجــه الصدام بين النظرية والتطبيق، أو بين التصور الأنثروبولوجى، والتصور النصــى اللسانى.

تنضوى البنيوية الأنثروبولوجية إنطلاقا من ذلك علــى دراســة الظواهــر وبحث نظامها وأنساقها، ليس غاية فى الحصر أو التصنيف وحسب، بل إن الأمــر مرهون بكيفية استنباط القوانين العامة التى تحكم علاقة الخــاص بالخــاص، ثــم علاقة الخاص بالعام، حتى تلتقى الدائرة الفكرية على فلك المجرد، بتحقيق غائيــة علية تعنى بصياغة النواميس التى تحكم ذلك النظام المتسق أو المتنافر، وإعمالــه فى مجال السلوك البشرى بمحوريه الإنتاجى والاستهلاكى، وهنا تأتى مشــروعية المنهج والتناول استنادا إلى معايير الظاهر والملموس على الرغم من غائيته نحــو الوصول إلى الباطن الخفى.

وحصرا للفكر البنيوى فى وقوع الإنسان ضمن ســياق ثقــافى تــاريخى محدد، ثم تجلى ذلك فى عناصر موضوعية تحدد القوالب الأدبية الناتجــة عنــه، يجمع (الربيعى) فى تصوره[٢٦٩]، بين فعالية التصور فــى النظــرة الاجتماعيــة الاشتراكية وتجليه فى الأعمال الأدبية، على وجه يحقق الحتمية التاريخيــة التــى تنشدها البنيوية الاجتماعية الاشتراكية وتتعارض إلى حــد كبــير مــع البنيويــة الأنثروبولوجية فى ابتغائها تحقيق أنساقها ونظمها فى حقل الإبــداع الأدبــى مــن

خلال اتساق مطلق للأنساق الأسطورية مع الأنساق الأدبية، وذلك مايتطلب بالضرورة إبطال لفعالية الحتمية التاريخية وما تتطلبه من تبعية العمل الأدبي للأنساق الاجتماعية المسيطرة على المجتمع فى لحظة بعينها وهذا وجه آخر من أوجه الصدام بين البنيوية الأنثروبولوجية والبنيوية الاجتماعية الاشتراكية.

أما (ديفيد كريستال) فعلى الرغم من عنايته بمصطلحات (علم اللسانيات)؛ فإنه يزاوج فى التصور المصطلحى للبنيوية بين فاعلية التصور على ما هى عليه فى أنثروبولوجيا (ليفى شتراوس)، وما يأتى به تطبيقها على النص الأدبى متسقا مع ما ذهبت إليه (نبيلة إبراهيم).من حيث اعتبار البنيوية ما حاصرها المكان تصبح (حقلية الإزهار)- أو بتعبير (كريستال) (Bloom Fieldiom) – فى طرح الدلالة وتصنيف الأقانيم الطبيعية للفظ، أو ما أسماه (شومسكى) (البنية السطحية)، ثم البحث عن التجريد فى اللغة من خلال (البنية العميقة) [٢٧٠]، الأمر الذى يتسق أيضا – إلى حد ما – مع ما صرح به (كولن) من كون البنيوية منهجا يشمل نوعا من الأنظمة أو الأنساق التى تقع ما بين الأنثروبولوجيا والرياضيات، ثم يشير إلى اتساق أهدافها التى تفجرت من خلالها خصوبتها فى فترة الستينيات، أما فى توجهها الأدبى الصرف فإن جوهرا يشمل جميع مذاهبها يكمن فى التشابه أو (القياس اللغوى Linguistic Analogy) بلغة المنطق[٢٧١].

ثم يأتى (موكاروفسكى) مؤكدا طرح التصور للمرة الأولى فى براغ عام ١٩٢٣، ضمن توجهات (علم اللسانيات) منصرفا تماما إلى العناية بالنص الأدبى، باعتباره بنية جمالية تنضوى على "مجموع مركب من مكونات مترابطة ومتحققة بصورة عملية وجمالية فى سلسلة متصاعدة ومعقدة، يربط بينها على التوالى العنصر المهيمن على هذه المكونات"[٢٧٢]، وهذا الانصراف الصرف إلى النص الأدبى، وبحثه عن العنصر المهيمن، إنما ينطلق بالتحديد من البحث عن بنية جمالية لا تتحقق جمالياتها – كما يرى (موكاروفسكى)- إلا بضرورة تفعيل ذلك العنصر المهيمن، فقط، لأن البنية وقعت تحت معيارية جمالية تعنى بوقعها على المتلقى، ثم يعود (موكاروفسكى) ويجرد التصور؛ دون أى معيارية سوى تقنية القراءة أو التحليل، فيقول بأنها" نسق قائم على الوحدة الداخلية للكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه. ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة وحسب، بل يقوم – بالمثل – على التناقض والتوتر والصراع"[٢٧٣]. ليستعيض بالوحدة الداخلية عما أسماه العنصر المهيمن، وهنا ليس ثمة معنى قائم فى ذاته إلا

من خلال علاقاته بالنسق ككل، وليس ثمة وجود للعمل الإبداعى داخل البنيوية إلا بحفاظه على العنصر المهيمن أو باتساق أنساقه على وحدة داخلية كلية تصبح هى الهدف المنشود أمام أى تحليل بنيوى لتحقيق شرعية النص.

من هذا المنطلق بدأت بنيوية النص تقتضى خصوصيتها فى استثمار إنجازات (علم اللسانيات)، وبدأت تتحرى القوانين الداخلية للنص، والتى ميزته عن اللغة العادية ولا شك أن مسألة البحث عن انحراف اللغة العادية، وتبديها لغة فنية، تشكل جانبا حيويا فى العملية النقدية، وكانت هى الإجابة عن سؤال (الأدبية) ومن بعدها (الشعرية)، ولكن يجب ألا تظل مقصورة على الجانب الوصفى، فالنقد ليس وصفا للعبة الدلالات وحسب[٢٧٤]، بل إن جوهره المنصب على عملية فك الدوال عن المدلولات لا يكتمل إلا من خلال تمام دائرة التواصل بين المبدع والمتلقى، على أن يبقى الوقوف فى منتصف الدائرة على وتر الوصف ضربا من القصور الذى لا يتخطى الوسيلة لتحقيق الغاية المنشودة من وراء معايير الأنساق، ثم إن الوقوف على هذه المعايير بما يحول الأدب إلى أنماط يجرد العملية الإبداعية من أشد خصوصيتها نحو التفرد، ويدمر التجربة، ويقولب المشاعر، تحت ستار علمية التناول، ولا يبرأ الأمر من احتضار ذاتية الأدب. ومن أجل ذلك كان لـ (بياجيه) تصوره المحدد عن البنيوية والذى تم احتواؤه فى أسس ثلاثة : الأول يرتكز على (الشمولية) ويعنى بالتماسك الداخلى للوحدة حتى تصير كاملة فى ذاتها، وهو يجمع خصائص الوحدات ككل لتتفوق على كل وحدة على حدة ، ثم يجيء الثانى معنيا بـ(التحول) وقدرة البنية على التولد من خلال فعاليات الإيحاء والدلالة التى تتجاوز التحديد وتستحضر ذات القارىء من أجل تفعيل النص، وكل ذلك يحدث دون الخروج عن قواعد النظم اللغوية مردودا إلى الثالث وهو (التحكم الذاتى) حينمالا تفتقر البنية إلى محرك من خارج النص، وإنما تأتى تحولاتها من أنظمتها وسياقها الخاص، والسمات والأسس الثلاثة توصل لأن تجعل البينة شاملة، متحولة، متحكمة فى ذاتها، بما يجعلها متميزة، وتختلف بذلك كل بنية عما سواها[٢٧٥].

وتشهد (إديث كريزويل) على أن تصور البنيوية قد مر بالعديد من التحولات، فضلا عن أن كل بنيوى يحدد نسقه الخاص من الفكر على نحو يميزه عن غيره، حتى أن (بارت) يقول "إن البنيوية ليست مدرسة أو حركة أو مفردات، بل نشاط يمضى إلى ماوراء الفلسفة، وتتألف من سلسلة متوالية من العمليات

العقلية التى تحاول إعادة بناء الموضـوع لتكشف عـن القواعـد التـى تحكـم وظيفته"[٢٧٦] فى حين أن (دريدا) يقرر "أن البنيوية تحيا فى – وبالخلاف – الواقـع بين وعدها وممارستها"[٢٧٧]، غير أنها استندت فى كل أحوالها علـى أن الإيمـان باللغة هو مدار الكشف عن أصل الأنساق الكونية المتجلية فى الـذات الإنسـانية، فاعتمدت على استنباط دلائلها من قواعـد اللغـة والنحـو، ومنـاحى الـتركيب، والتعارضات، والثنائيات الضدية (الحاضرة والغائبة) ، والتحولات اللغوية[٢٧٨].

وتأكيدا لأطروحة (بياجية) التى أعلنت تجاوز التحليل البنيـوى لخاصيـة الوصف والتفسير، وانطلاقا من إيمـان (إديـث كريزويـل) بمـرور التصـور المصطلحى بمراحل مختلفة قد تقع على التناقض أحيانا، حتى وصلت إلـى حـد التفرد فى طرح التصور النظرى، ثم تطبيقه؛ ليـس بـالضرورة أن يكـون ذلـك الطرح فرضا قسريا يلوى عنق التطبيق؛ بل يمكن أن يتولد مـن داخـل النـص موضع التحليل من قبل كل ناقد على حدة، كما يشير كل من (دريدا) و (بـارت) ، وذلك ما دعا الأخير إلى اعتبار التحليل البنيوى كشفا عن خصـائص أو عنـاصر تتفق أو تختلف مع الواقع الحياتى والواقع الأدبى بالنسبة لقارى معين ، وهنا نصـل إلى محاولة إنتاج النص من خلال الإبداع القرائى على ما هى عليه من الانعتـاق التام بين (الدال) و (المدلول) كما سبقت الإشارة[٢٧٩].

ولو تأملنا ذلك التصور عند (بارت) لوجدنا أنفسنا على أعتاب توجه مغـاير تماما لما وقع على التصور الأول للبنيوية عند (الشكليين الـروس) ومـن بعدهـم (مدرسة براغ)، وفى الوقت ذاته يتناقض أيضا مع أطروحـة (ليفـى شـتراوس) والتى بلغنا بها حد التصور الأنثروبولوجى مع (نبيله إبراهيم)، لذا وقع مـا فعلـه (بارت) على ما حدا بالتصور إلى الفعالية فى مجال نظرية جديدة هى ما عرفـت بـ (التفكيكية Deconstruction) فيما بعد ويبقى للبنيوية حفاظها كوسيلة علـى ما وفرته من وسائل عملية وموضوعية لاسـتنطاق الظـاهرة موضـع البحـث، فأفاضت بذلك على تقنيات النقد الأدبى بما لم تقدر علـى الاتيـان بـه كـل مـن (الأدبية) و (الشعرية) على الرغم من اتساقهما على مستوى النظرية مع البنيويـة التى استطاعت أن تجمع بين البساطة والدقة حينما كانت لها القدرة على إثبـات "أن الأجزاء إذا تركبت وفقا لثنائيات محددة أثمرت نظاما نسقيا هـو إحـدى الصـور المنعكسة على مرآة البنية، ومن هذه الثنائيات نبع مجال خصب للرياضة الذهنيـة بحثا عن تطابق أو تماثل، وعن تماثل أو تباين، وعن تناظر أو تشـاقب، للوقـوف

من خلال ذلك على تواؤم أو مفارقة، وكل هذا فى مد وجزر بين متعة الظاهر عندما يشى بالمخفى، وسحر المستتر عندما يتكشف عبر السطح البادى"[٢٨٠].

وفضلا عن ذلك، فإن البنيوية قد استطاعت أن تعين الفكر النقدى الحديث فى منحاه لتجلية العناصر البلاغية، استنادا إلى التخلص من الوحدات الجزئية التى كانت تسيطر كعناصر بلاغية على الفكر النقدى القديم، والتى وإنْ كانت قد وصلت إلى (الجملة) فهى لا تتعدى الجملتين غالبا كحال الفصل، والوصل، والتقديم، والتأخير، والمقابلة، حتى صارت بعنايتها بالطابع التجريدى أكثر علمية وأشد قابلية للرصد علّى مستويات متعددة تتدرج من الأبنية الصغرى الى الكبرى حتى تصل بالبنية الى تحديد مستواها بالانفتاح على بنيات أخرى، أو بالانغلاق على نفسها، بما يجعلها تحقق اتساقا بين الأدب والعلوم الإنسانية الأخرى[٢٨١].

عدا ما سبق، فإنها تقع أهميتها فى التحليل البلاغى للخطاب، انطلاقا من خاصية جوهرية فى الأدب، قعدت عن تجليتها كل من (البلاغة القديمة) و (الكلاسية المحدثة) وهى "اعتبار الأشكال زخرفا وزينة تضاف إلى القول لتحسينه"[٢٨٢].

هذا وقد وصلت البنيوية بقدرتها على تمثل روح العصر العلمية والمنهجية الى أن عدها البعض تجليا حداثيا وذلك برفقتها التعلق بالمقولات الذهنية ، بما جعل التوظيف المنهجى يتجاوز الفكر المجرد، ويندرج تحت طائلة الحداثة،حتى تماهى المصطلحان كل منهما فى الآخر، وعدت (الحداثة البنيوية) منهجا جديدا، يبشر بعصر جديد، ويعلن العصيان على الماضى والقطيعة معه، وبالتالى رفض كل المواريث الإنسانية، وتخيل البعض أن أحد شروط استقامة ذلك النهج البنيوى هى القطيعة التامة مع هذا الماضى فنقض مرجعيته ورفض سلطته[٢٨٣].

وإن صدق ذلك فى وقت ما، فيبدو أن هؤلاء لم يكتمل لديهم تصور المشروع البنيوى الذى أصبح فى جانب منه، وأوفى أحد أبعاده معنى بمدى فعالية النص المفتوح – كما وقع فيما بعد البنيوية– ومدى علاقته على مستوى البنية بما سبقه من نصوص تتدرج فى بنية النص ضمن مستويات التعبير، وتنضوى على نظام خاص له فعاليته المؤثرة فى النظام العام المسيطر على تجليات الدلالة كبنية متكاملة.

وعلى الرغم من ذلك، فإن المشروع البنيوى ظل قابلا للنقض بدءا من وطأته الحقل المعرفى النقدى، حتى أن (هنرى لوفيفر) قد اعتبر (البنيوية) نوعا

آخر من (الإيلية) وأن (البنيويين) (إيليون) جدد، وذلك هو الاسم الذى أطلقه أتباع الفيلسوف اليونانى (بارمنيدس) وتلميذه (زينون الإيلى) (نسبة إلى مدينة (إليا) جنوب إيطاليا)، وكانا قد ذهبا إلى أن الوجود الحقيقى واحد غير متغير، وينطوى علىجواهر ثابته، على نحو تبدو فيه الخبرة الحسية التى هى أساس المعرفة أمرا لا قيمة له، فاشتمل الأمر كليهما بالإلحاح على أنساق ليست إلا جواهر ثابتة، ويضحون بالواقع الحسى المتعين فى سبيل التجريد الذى ينفى ثراء هذا الواقع[٢٨٣].

بيد أن هذا الكلام يمكن أن تنقضه البنيوية حال بلوغها ذلك القدر من النضج الذى استطاع أن يصل بكل نص من النصوص إلى درجة من التميز التى تتباين معها الأعمال الإبداعية، ولم تقع على نواميس معيارية ثابتة تجمع كل الأعمال الإبداعية على قالب واحد يتطلب بالضرورة الاتساق مع الأنساق الكونية الجوهرية الثابته.

وهذا لم يجب مطلقا ما وقعت فيه البنيوية من مزالق سوء فهم أو قصور أولى فى التصور، حتى صار الناقد يخاطب رفيقه الناقد - كما يقول (المسدى) - أكثر مما يتجه بنقده إلى القارىء العادى، ولعل ذلك هو ما اشتملته عملية الإحصاء التى داهمت ذاتية الأدب، حتى أفقدته رونقه وتألقه، وأخرجت النقد الأدبى كإبداع ذهنى وجدانى إلى حصيلة من الجداول الإحصائية التى انصرفت تماما إلى أدوات شكلية، ظنا بأن ذلك الفصل بين النسيج اللغوى وتجلياته الدلالية هو المنوط به فعالية الشكل الذى دارت حوله البنيوية، علما بأن النظرية لم تكن لتتمثل فروضاتها إلا بالعناية ببنية المضمون وتجلياتها الدلالية، والتى قد تحقق الأنساق ذاتها أو تختلف معها كمحور من محاور الثنائية الفاعلة الواقع عليها منهج التحليل البنيوى[٢٨٤].

وقد يتأكد ذلك بصورة أو بأخرى انطلاقا من مقولة (جولدمان) بعلاقة الفكر بالواقع، ومن حيث كون النص فكرا، وللفكر وظيفته الاجتماعية كما له صياغة الأدب، الأمر الذى يفضى إلى أن البنيوية ترتكز على الأنساق الداخلية للعمل الأدبى، وتتجلى بصورة أوضح فى (البنيوية التكوينية) وفق رؤية (جولدمان) الاجتماعية[٢٨٥]. فضلا عن اتساقها مع المنحى الدلالى فى (البنيوية الشكلية) ذاتها، بدءا من (جيوم) حتى (ياكبسون)، ولم تكن (البنيوية الأنثروبولوجية) فى منحاها نحو (المستوى العميق) فى البنية سوى صورة من

هذا التجلى، كما ألمح (كريستال) و (شومسكى).

وقد نتفق مع (شكرى عياد) فى رفض(البنيوية) لعلمية التاريخ، من منطلق انحصارها فى التصور الأول، أما وأنها أصبحت تعنى فى أحد أبعادها - فيما بعدها- بفتح النص لفعاليات نصوص أخرى - كما سيأتى بعد قليل - فإن الأمر يعيد لها ترميم ما كان آيلا للسقوط منها، لأنه هنا وحسب يمكن وضع الإنسان، محور الكون، وصانع القيم، على درجته من السلم حال تفعيل التاريخ، وإبراز ما فى النص من تجليات (تناصية) تحكم دائرة التواصل الإبداعى على مر العصور وتنهض علية القيمة على المستويين، الشكلى (الصياغى)، والمضمون (الدلالى) [٢٨٦].

وإذا كانت بنيوية (ليفى شتراوس) قد جانبها الصواب؛ لاعتمادها على القوى اللاواعية، حتى صارت نمطا واهيا تتنهكه حوافر السياسة والواقع والمجتمع، وكذلك ما كان من سوء فهم بعض رجالاتها الذين حولوها بمس من المغالطة على أنها دعم للديمقراطية والمساواة وإلغاء الطبقات، ثم رفضها النظريات العرقية[٢٨٧]؛ لا يقلل على الإطلاق من قدراتها على تحقيق أكبر قدر ممكن من علمية النقد مع النهوض بذاتية الأدب فى صورتها التى بدا استواؤها فيها عند كل من (موكاروفسكى) و (بياجيه)، ثم نهضتها الكبرى على يد (دريدا) و (بارت) وعدا ذلك ما استطاعت أن تحققه من تحول مركز الثقل من (الوجودية) إليها[٢٨٨]، فاستطاعت أن تخلق مجالا جديدا للجدل الممتد الذى سيطر - تقريبا- على عصر كامل باشتمال روافدها، (العلاماتية)، و (التناصية)، و (التفكيكية).

ونلمح ثبت هذه الحقيقة العلمية فى صياغة (ديفيد بشبندر) التى جاءت لتؤكد المحاولات الدعوبة لتصدى البنيوية لكثير من السهام التى وجهت إليها حتى بلغت ذروتها فى أواخر السبعينيات، لتنهض أنقاضها على أكتاف توجهات نظرية جديدة استطاعت أن تبسط نفوذها بقوة حتى الآن فيما عرف بمرحلة ما بعد البنيوية، والتى استلها (بشبندر) من سياق المشروع البنيوى، ويمكننا أن نعرج عليها من أجل توثيق الاستدلال فى انبثاق وشرعية وفاعلية النظريات التى وقعت فيما بعد البنيوية، حيث تحدد لديه ذلك المشروع بثلاثة أبعاد، الأول : هو أن النص نظام أو بنية خاصة تقع وسط بنيات مختلفة فى مدى تناول ذلك النص لتحقيق الانحراف من اللغة العادية إلى اللغة الفنية، فتقع تراكيب النص كشفرات يحكمها السياق، وضمن هذه الشفرات تقع التراكيب النحوية واللغوية الشكلية

والدلالية التى تحتاج من القارىء إلى الاكتشاف – لا بالخطأ الشائع ولكن بـالمعنى اللغوى المرجعى وكونه مقصورا على المرأة – وهنا ينضوى النـص علـى لـذة الاكتشاف الذهنى والوجدانى على مسلك واحد يحدد المنهج البنيوى طريقا للكشـف، ويأتى إعمال الفعالية الوجدانية بدرجة أكبر من خلال الوصول إلى الدلالة المعنـى بها المتلقى فى حالة التوحد التى تتطلب مسلكا إبداعيا لا يمكـن تحقيقـه إلا مـن خلال فك الدوال عن المدلولات، وتنشط فعالية الحضور الكلـى المتكـىء علـى قرينته العلمية فى التركيب والصياغة، موازية للغياب الدلالى الذى لا تتحقق هويـة المتلقى فيه إلا من خلال تعويم الدال وانعتاقه التـام عـن المدلـول، لنـأتى إلـى مشروعية عمل نظرية جديدة هى (التفكيكية) Deconstruction معتمـدة مبـدأ التفكيك وإعادة التركيب الذى انطلقت منه البنيوية ولم تكتمل تقنيته إلا من خـلال هذه النظرية.

أما البعد الثانى الذى يقرره (بشبندر) فينضوى على مدى تفـرد (النـص) داخل منظومة النصوص الأخرى، وداخـل منظومـة الأدب ككـل بمـا يعنـى بالضرورة تأثر بنيته بالبنيات الأخرى السابقة عليه، وتعتمد بذلك (البنيوية) جـزءا من المعنى والشكل (يتناص) مع نصوص أخرى معاصرة لـه أو سـابقة عليـه، فتتبدى بذلك قضايا الجنس الأدبى، بالإضافة إلى تحولات الشفرة فى اسـتخدامات اللغة الفردية والتركيبية، وطريقة الأداء والإيقاع ... إلخ ، وتشرع البنيوية بذلـك فى ميلاد نظرية جديدة تعنى بالمدخل الثقافى والموروث فى المرحلة الأولى مـن مراحل التجربة الإبداعية، وهنا يصبح النص شكلا من أشكال الوجـود التـاريخى الذى انبنى على عوالم لا حصر لها من القراءات السابقة عليـه، وتـأتى فعاليـة النظرية فى تحقيق ذلك على ما وقعت عليه فى البنيويـة بتحقيـق الخصوصيـة والتواصـل النصـى، وتلـك هـى مشـروعية فعاليـة نظريـة (التناصيـة Intertextuality).

وأخيرا يأتى البعد الثالث معنيا بعلاقة النص بالثقافة ككل، ويبـدو إلـى أى مدى ارتباطه بالبعد الثانى فى تقنية النظرية والبحث عن منحى تطبيقـى أمثـل لا حتواء شفرات النص وما تعتريها من (علامات)، وكأن فى ذلك البعد تأتى عمليـة الفصل الجذرى بين بؤرة المحاكاة والبؤرة العلاماتية الخالصة التى تضـع النـص تحت مجهر أقوى لكشف آليات تميزه تلك التـى حـاولت اسـتقصاءها نظريـة التناصية، ومن هنا تأتى مشروعية النظرية العلاماتية Semiotics[٢٨٩].

وهكذا تتحقق مقولة (شكرى عياد) انطلاقا من فكرة أن الأدب فعل تستتبع أن الأدب فعل رمزى له نظام، كما تتضمن أن هذا النظام صورة عقلية مجردة. وليست (العلاماتية) إلا منهجا لدراسة الوقائع الاجتماعية باعتبارها رموزا خاضعة لنظم عقلية مجردة[٢٩٠] وكما يقول (يورى لو تمان) "فليست كل بنية صالحة لكى تكون وسيلة لحمل ونقل (البلاغ) أو (المعلومة) ولكن كل وسيلة صلحت لنقل المعلومة تعتبر بالضرورة بنية، ومن هنا تنشأ مسألة الدراسة [البنيوية] للأنظمة [العلاماتية]" [٢٩١].

-العلاماتية [٢٩٢] Semiotics :

تعرض المصطلح Semiotics لهزة تصورية بناء على شيوع ظنى يفرد لكل من (السميولوجية) و (السميوطيقية) تصورين مختلفين، فى الوقت الذى استقر فيه التصور بالفعل فى الحقل المعرفى للنقد الأدبى على ما يتسق إلى حد كبير مع ما ارتضت أسس الاصطلاح على الصوت الدال العربى (العلاماتية) كمقابل للصوت الدال الذى استقر الآن فى منبعه على (السميوطيقية Semiotics).

وينطلق المصطلح فى الأصل من تقاليد التوجهات الفكرية نحو الدعوة إلى علم جديد عند كل من (سوسير) و (بيرس)، وبالرغم من اتساق المنحى والتوجه فإن الأول اختار له اسما هو (السميولوجية Semiology) كصوت دال ينتمى إلى الفرنسية مردودا إلى الأصل اليونانى فى كلمة (Semeion) بمعنى علامة، ليكون ذلك هو العلم الذى يدرس حياة العلامات فى المجتمع ويعتبر جزءا من علم النفس الاجتماعى ومن علم النفس العام، ويكشف هذا العلم عن ما يشكل العلامات وعن القوانين التى تحكمها أما الثانى فقد اختار الصوت الدال Semiotics أو سميوطيقا الذى انتزع مباشرة من أصله اليونانى الذى وقع عند (جون لوك) (١٦٣٢ – ١٧٠٤) أول الأمر على *Semeiotike* معنيا بما طرحه (سوسير) للتصور، وظل شيوع الصوت الدال (سميولوجيا) مارد الحديث إلى الفرنسية، و (سميوطيقا) مارد الحديث إلى الإنجليزية، حتى ظن البعض بأن لكل منهما تصورا يختلف بالضرورة عن الآخر، فيرد (شكرى عياد) الأول إلى العلم والمنهج والثانى الى نظرية المعرفة[٢٩٣]، وبعض الباحثين حاولوا قصر (السميولوجيا) على العلم النظرى، و (السميوطيقا) على العلم التطبيقى[٢٩٤]، ومنهم (جريماس) [٢٩٥] وعلى الرغم من عدولها بعد ذلك فإن (إديث كريزويل) قد اختصت (السميولوجيا) بالعلم الذى يكشف

عن تكون العلامات والقوانين التى تحكمها، أما (السميوطيقا) لديها فهى النظرية الفلسفية العامة التى تتعامل مع وظائف العلامات والرموز فى اللغات الصناعية والطبيعية[٢٩٦]، ثم عادت وأكدت إحلالهما فى صوت دال واحد هو (السميوطيقا) فى التوجهات النقدية الأخيرة[٢٩٧]. وعموما فإن (جابر عصفور) يؤكد هذا الاحلال من خلال ما قررته اللجنة الدولية لتبنى المصطلح فى باريس فى فبراير سنة ١٩٦٩ باستخدام مصطلح (السميوطيقا) وحسب، ثم تم تأسيس الرابطة الدولية للدراسات السميوطيقية[٢٩٨]، وبدأت هذه المصالحة تستشرى فى حقل النقد الأدبى العربى، ليتفق على الأمر ذاته مع (جابر عصفور) كل من (سيزاقاسم) [٢٩٩]، و (محمد عنانى) [٣٠٠]، و (محمد إقبال عروى)[٣٠١].

وكان قد انتهى الأمر لدينا مع (بشبندر) على أبعاد ثلاثة للبنيوية كانت من بينها (العلاماتية)، ولكن المنحى التاريخى للتصور ظل خامدا من طور التكوين إلى طى التطبيق حال فعاليات (الأسلوبية) و (الأدبية) و (الشعرية)، ومن بعدها (البنيوية)، فى النقد الأدبى، غير أنه لم تكد تظهر أطروحة (ليفى شتراوس) فى مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية حول دراسة الأنماط الأسطورية والسلوكية والاجتماعية اهتداء إلى أنساق النظام الكونى والبناء الكلى للعقل البشرى وفق ما اتسق مع نظرية البنيوية؛ حتى غدا الفكر النظرى المجرد متسقا إلى حد كبير مع أطروحة (بيرس) و (سوسير)، وأن ثمة تواصلا ينضوى على تحقيق غائية تحفل بنظام من المعطيات التى ترقى بالوسيلة نحو علمية التوجه ولذة الاكتشاف التى حام حولها ذلك العلم الجديد المعنى بـ (العلاماتية) باعتبارها نظاما متسقا من العلامات التى تؤكد اتساق النظام البنائى، وتتجلى كشفرات لها صبغتها العلمية المنطقية التى تدعم إلى حد كبير فروضات النظرية. ومن هنا وحسب يمكن أن تنهض (العلاماتية) نحو تمثل منهجها، لذلك فإننى أرى أنه لولا طرح النظرية البنيوية لظلت العلاماتية تتحسس إطارا فكريا أعم وأشمل من ذلك الذى ينضوى على قدر من التشتت المعيارى الذى قد يستجدى مدخلا فلسفيا ريثما يذهب الفكر المنهجى إلى محاولات تفسير الوعى بالحياة كهدف أسمى وغاية عظمى للعلوم الإنسانية والاجتماعية والنفسية، لتصبح (العلاماتية) إحدى تجليات الكشف عن اللاوعى الجمعى (الفرويدى) مؤكدة عشوائيتها ومفترضة وجود علاقة مشتركة بين خصائص الدال والمدلول[٣٠٢]، حتى أن (إديث كريزويل) تقرر إحلال(العلاماتية) محل (بنيوية ليفى شتراوس) على وجه الخصوص، وكأنها نصف الكرة الذى

وجد نصفه الآخر[٣٠٣].

ويغدو التصور عند (تيرى إيجلتون) ناهضا بالاندماج بين (البنيوية) و (العلاماتية) بحيث تقع الأولى على الشمولية فى مجالات التطبيق، بينما (العلاماتية) تستحوذ على الدراسة فى مجال الأنساق التى يمكن اعتبارها علامات، مثل القصائد، ونداءات الطيور، وإشارات المرور، وغيرها، " ولكن الكلمتين تتداخلان حيث تتناول (البنيوية) شيئا لا يجرى التفكير فيه عادة على أنه نسق من العلامات ... بينما تستخدم [العلاماتية] مناهج بنيوية عادة "[٣٠٤].

وكأنها أصبحت نظرية ومنهجا نقديا فى آن واحد، فهى تتسع ما اتسعت الحياة بانظمتها العلاماتية حتى تشمل الألسنية ومن تحتها البنيوية، ثم بسمتها العلمى الدقيق كمنهج نقدى وجدناها تنحسر على نفسها حتى تصبح إحدى تجليات البنيوية ومن فوقها الألسينة، لتصير ندا لهذه البنيوية أو طرحا من غزلها فى سعيها نحو استكشاف النص واستثمار معطياته العلاماتية.

وقد تصدق نبوءة (سوسير) حينما اختص (العلاماتية) بمعرفة ما هية العلامات والقوانين المسيرة لها، ثم تأكيده على أنها سوف يكون لها شأو بعيد من خلال علم اللغة، حينما يصبح على اللغوى واجب البحث عما يجعل من اللغة نظاما خاصا متميزا بين كتلة معطيات علم العلامات (العلاماتية)، ويقول "إن الصفة التى تميز نظام [العلامات] عن الأنظمة الأخرى لا تظهر بوضوح إلا فى اللغة ... إننى أرى أن مسألة اللغة هى فى جوهرها مسألة علم [العلامات]... فإذا أردنا أن ندرك الطبيعة الحقيقة للغة فعلينا أن نفهم ارتباطها بالأنظمة الأخرى لـ [العلامات] ... إن دراسة الطقوس والعادات والتقاليد وغيرها بوصفها (علامات) تساعدنا على إلقاء ضوء جديد على هذه الحقائق وإبراز الحاجة إلى ضم هذه الأمور إلى علم [العلامات]، وتفسيرها طبقا لقواعده"[٣٠٥].

أما (بيرس) فقد حدد ثلاثة توجهات للعلاماتية، الأول (تداولى) يتناول ذات المتكلم، والثانى (دلالى) لدراسة العلاقة بين (العلامة) والشىء المشار إليه، والثالث (سياقى) لوصف العلاقات الشكلية بين العلامات وبعضها بعضا[٣٠٦].

ويقع التوجه الثانى والثالث عند (سيزا قاسم) على المستوى (الأنطولوجى) المعنى بماهية العلامة، أى بوجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى التى تشبهها أو تختلف عنها، أما التوجه الأول فى طرح (أمينة رشيد) عن (بيرس)، فيقع فى المستوى التداولى لكليهما، وهو معنى بفاعلية العلامة وتوظيفها فى الحياة العملية،

وتتجه بذلك (العلاماتية) اتجاهين متكاملين، يحاول الأول تحديد ماهية العلامة ومقوماتها وهو ما قد مهد له(بيرس)، والثانى يهتم بتوظيف العلامة فى عمليات الاتصال وهو ما كان قد أسس له (سوسير) [٣٠٧].

والواقع أن هذا التقسيم أيضا كان قد تعرض له (كريستال) استنادا إلى (بيرس) و (مورس) و (رودولف) حينما رأوا أن هذا المجال يمكن تقسيمه إلى ثلاثة ميادين هى (علم الدلالة) بدراسة العلاقات بين التعبير اللغوى والأشياء الموجودة فى العالم الذى يشار إليه أو يتم وصفه، و (علم التراكيب اللغوى Syntactics) بدراسة العلاقة بين هذه التعبيرات وبعضها البعض، ثم (التداولية) بدراسة المعنى الذى تحمله هذه التعبيرات على مستخدميها (بما فى ذلك الموقف الاجتماعى الذى تستخدم فيه) [٣٠٨].

لقد أصبح الكون تجليات علامية، وأصبحت العلامات هى النقط المركزية التى تنتشر فى فضائه، ويبدو فى شكل وطرق التوصيل بين هذه النقط أنظمة لا حصر لها، غير أن العلامة كحقيقة أساسية فى حياتنا الكونية إنما تنتزع مشروعيتها من مدى تجليها الحسى فى قيامها مقام شىء غير محسوس، لينضوى العالم سحر الحضور والغياب، غير أن ذلك الغياب مؤهل لمشروعيته من خلال ذلك الحضور، وتصبح بذلك اللغة الطبيعية أقوى تجليات أنظمة العلامات وإن لم تكن هى النظام الوحيد[٣٠٩] غير أنها يمكنها التفرد بما يتسق مع الأنظمة العلاماتية من حيث كونها تعتنق مبدأ عدم الترادف، وذلك ما تجلى فى اللغة وفق تعدد التصورات للصوت الدال الواحد فإن الأمر قد استقر- وفق ما سبقت الإشارة – على أن ذلك الترادف لا ينسحب إلى ترادف دلالى، بمعنى أن ليس ثمة دلالة واحدة لمترادفين، إنما لكل لفظ دلالته، ليتسق النظام اللغوى مع النظام العلاماتى ،بل يمكن أن نقول إن النظام العلاماتى قد استمد هذا المبدأ فى الأصل من النظام اللغوى، لأن الإنسان أساسا لا يملك عددا من الأنظمة المختلفة تحمل نفس العلاقة الدلالية[٣١٠].

ويتأكد التواصل مع الفكرة ذاتها بتجلى (العلاماتية) وفق ما يتسق مع فروضات علم اللسانيات باعتبار أن العلامة لا تأتى مفردة شأن اللغة التى ليس بها دلالة للفظ مفرد، بينما ذلك ما يحدده السياق، حتى أن العلامة لا تكتسب قيمتها إلا من خلال تعارضها مع علامات أخرى، بل إنه بموجب التشابه والاختلاف والاتكاء على فلسفة (الثنائية) التى جسدتها البنيوية تأتى فعالية (العلاماتية) على المستوى التطبيقى معتمدة ذلك الأساس النظامى، فالعلامات الأساسية تأتى فى مجموعها ولا

تأتى فرادى، وهذه المجموعات تحكمها قوانين التقابل والتعارض[٣١١].
وبذلك تصبح للغة هويتها الجديدة فى إطار (العلاماتية)، وتصبح "هى أى نظام من أنظمة الاتصال يستخدم علامات منسقة تنسيقا خاصا، أما (العلاماتية) (فهى العلم العام لكل أنظمة الاتصال الذى يتم من خلال الإشارات أو الدلالات أو الرموز) كما يستقر التصور عند (مونان) ، بينما (سيتبانوف Stepanobv) يضع تعريفا أكثر عمقا بقوله (إن علم العلامات هو علم الأنظمة الدالة فى الطبيعة وفى المجتمع)"[٣١٢].
وتشير مصطلحات (مدخل إلى السميوطيقا) إلى المنحى التاريخى للتصور، فيقع فى سنة ١٦٩٠ عند (لوك Locke) على كونه معرفة العلامات، وفى سنة ١٩١٤ عند (بيرس Peirce) نظرية العلامات، أو النظرية العامة للتمثيل، أما فى سنة ١٩٣٨ فيقع عند (موريس Morris) باعتباره النظرية العامة للعلامات فى كل صورها وتجلياتها عند الحيوان والبشر (سواء أكانوا أصحاء أو مرضى)، اللغوية وغير اللغوية، الفردية أو الاجتماعية، ثم يقع بعد ذلك عند (إكو Eco) معنيا بالعلم الذى يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامات، قائمة على فرضية مؤداها أن ظواهر الثقافة جميعها ما هى فى الواقع سوى أنظمة من العلامات، بمعنى أن الثقافة فى جوهرها اتصال، ليستقر المصطلح بعد ذلك عند (سيبوك Sebeok) على تناول وظيفة التواصل ووظيفة التعبير[٣١٣].
واختلفت – بما لايدع مجالا للشك- تصورات العلامة عند كل من (بيرس) و (سوسير) و (بارت)، وفق التوجهات المنهجية التى تحكم الرؤية النقدية لتمثل نظرية بعينها دون أخرى[٣١٤]، غير أنها كانت معنية فى كل الأحوال بتشكيل العلاقة بين الدال والمدلول وفق الميادين الثلاثة التى تحددت مجالا لنشاط (العلاماتية) وهى (علم الدلالة) و (علم التراكيب اللغوية) و (التداولية)، حتى أصبحت طرحا تطبيقيا قائما بذاته فى الإبداع الأدبى، ومتسقا ليستوعب فروضات نظريات أخرى، على أن ثمة علاقة وطيدة بينها وبين البنيوية من حيث تمثلها واستيعابها، ويمكن أن ينتقل مستوى العلاقة ذاتها إلى (التفكيكية) انطلاقا من عناية (العلاماتية) بالدرجة الأولى بتقنية اللغة بين الدلالة والتركيب والوظيفة، وهى محاور ثلاثة اتكأت عليها (البنيوية) كما اشتملتها التفكيكية باعتبارها مرحلة عليا من نظرية البنيوية استطاعت أن تحقق درجة أسمى من تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب، كما سيأتى بعد.

استقر الأمر في مضمار الأدب على فعالية (العلاماتية) من خلال اتساقها مع نظرية (البنيوية) ، ووفقا لإشارة (بشبندر) تصبح إحدى تجلياتها التي تحقق موقع النص في منظومة الأدب والثقافة من ناحية، وفي منظومة وحداته وتكوينه من ناحية أخرى، ثم تبقى عند حدود الحصر والتصنيف ما وقفت البنيوية عند حدود ذلك، او تتجاوزها لتفعيل النص في المنظومة الثقافية والإنسانية ما تجاوزت النظرية الأمر إلى التحليل الايجابي الذي يستحضر فعالية النص في المتلقي، ومن هنا كان انصياع (العلاماتية) لـ (التفكيكية) أيضا، أما ما عدا ذلك فإن التصور لا يعدو كونه علما لا يتخطى تصوره الواسع الأول والعام إلى الفعالية الوظيفية التي استقر بها التصور عند (سيبوك) على وجه الخصوص بتناول وظيفة التواصل ووظيفة التعبير ، حيث يتجلى إعمال النظرية التي تنهض على القيام بذاتها.

هكذا يمكن أن تستوثق عرى الاتصال بين نظريات الإبداع ونظريات التناول النقدي، بدءا من (الرومانسية) ثم (الرمزية)، و (التعبيرية)، و (الأسلوبية)، و (الأدبية)، و (الشعرية)، و (البنيوية العلاماتية)، بوشيجة محاولة (استقراء) النص من تقنية (استكتابه)، فالنقد العلاماتي "ينظر إلى العمل الأدبي على أنه نتاج لغوي ويحاول تفسيره كي يصل في النهاية إلى الأنماط الأدبية عن طريق إشاراتها اللغوية"(٣١٥).

ولكن ويا للأسف ليس بالضرورة أن تكون كل الأنظمة اللغوية هي أنظمة علاماتية، بل إن (بارت) يؤكد على "أن اللغويات لا تمثل جزءا من علم العلامات – كما يتبادر إلى الذهن من تعريف سوسير – بل تمثل، على عكس ذلك، نموذجا يجب أن يحتذى في دراسة جميع الأنظمة الدالة"(٣١٦).

إن المشروع العلاماتي قد اتجه من بدايته عند (سوسير) نحو دراسة الحياة الاجتماعية، وصاحب الشكليين الروس ومدرسة براغ بدراسة البنى المختلفة مثل لغة الشعر والأسطورة والقص الشعبي باعتبارها أنظمة دالة، وقد زاوج (سوسير) بينها وبين اللغة الطبيعية انطلاقا من طبيعة العلامة اللغوية الاعتباطية بالإضافة إلى إمكانية اختزال اللغة لمجموعة من العلامات المستقلة، حتى أصبحت اللغة نموذجا أمثل لكل الأنظمة الدالة غير اللغوية، غير أن (سوسير) بهذا لم يكن ينظر إلى ذلك العلم على أنه علم محايد ومجرد شأن الرياضيات والمنطق، ولما كان هذا العلم جزءا من المجتمع فإنه بات عليه أن يلجأ إلى علم الاجتماع وعلم النفس والعلوم الإنسانية عامة(٣١٧) ومن هنا وقع ذلك العلم على عدم تمثله في حقل الأدب

إلا من خلال النظرية الدلالية التى تذهب لإعمال المجرد للنشاط فى الحقل التطبيقى لتحقيق أطروحاتها؛ أو أن يتمثل نظرية عامة فى المعرفة تحكم توجهات وآليات تقنيته ، لذا كانت (العلاماتية) هى نظرية المعرفة الشاملة التى احتوت اللسانيات ومن تحتها البنيوية، لتصدق مقولة (سوسير) إلى حد كبير باشتمال العلم كنظرية للمعرفة؛ إلى أن تحقق لـ (بارت) بطلان التعانق بين العلامات واللغة خاصة فيما يرتبط بوضعهما الاعتباطى، حيث استطاع (بارت) أن يؤكد مع (دريدا) بطلان الارتباط الوثيق بين الدوال والمدلولات – وهو ركيزة العلاماتية –بانعتاقهما على وجه الخصوص فى اللغة الفنية كأحد الأوجه الأساسية لانحرافها عنها، وذلك على وجه التحديد ما جعل (بارت) يخرج اللغويات من (العلاماتية) لتصبح النظرية مقصورة على ذاتها،وتأتى فعالياتها فى النقد الأدبى من خلال نمذجة أطروحتها حال إعمالها فى مجال النقد الأدبى[٣١٨].

ويتسق ذلك المفهوم – إلى حد كبير– مع اقتراح (سيزا قاسم) بإحلال البحث العلاماتى فى تقنية التناول محل (الرموزية) التى نهضت فى الإبداع على (الرمزية)، انطلاقا من كون (الرمز) له من التشعبات الدلالية ما يجعله غير صالح للتعبير عن هذه الأشكال المختلفة من التنسيق والتنظيم فى الحياة البشرية، وفى الوقت ذاته فإن ما ندعوه رموزا ما هو إلا ظواهر (علاماتية) تخضع لمجموعة من القواعد والأنساق، فى غالبية أحواله[٣١٩]، ومن ثم فإننا نصبح أمام تمثل نظرية جديدة للمعرفة، تأتى فعاليتها حقل النقد الأدبى من خلال نمذجة الإطار الذى ينبغى أن يحكم الفكر ما اتسق ذلك مع الظواهر العلاماتية شأنها فى ذلك شأن نظريات الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع أما أن تصبح نظرية نقدية يحاول البعض استقطاعها من حقل اللغة على كونها نتاجا شرعيا أدبيا للنقد الأدبى فهوما يتنافى مع ما وصلت إليه التوجهات النقدية بعد (الشعرية) وبداية البحث فى جوهر انحراف اللغة الفنية والتى أفضت إلى انعتاق الدوال عن المدلولات، المسوغ الشرعى الذى قيد فعالية العلاماتية فى النص الأدبى كنظرية فى ذاتها عند كل من (لاكان) و (دريدا) و (بارت)، ومع ذلك ظلت لهذه العلاماتية حضورها النسبى فى النص الأدبى باعتبارها حقيقة كائنة بالفعل كنظرية للتواصل وكلغة داخل اللغة يمكن أن تشكل نسقها ونظامها بدرجة ما ترتبط بمدى فعالية الدلالات المقيدة فى النص على حساب الدلالات الحرة والعائمة.

- التناصية Intertextuality :

درءا للخلاف يتسق الأمر بداية مع ترجمة مصطلح (Intertextuality) إلى (التناصية)أو (التناص)، والفرق بينهما هو اتساق الأول مع النظرية، والثانى مع الظاهرة الفرعية حسبما تستقر على النظرية، أو تصبح لها دلالتها المطلقة فى الاستخدام اللغوى، والتى هى أيضا فى رأى البعض قد يأتى عملها فى النظرية موازيا لها على سبيل التطبيق الذى يجسد التوجه النظرى الواقع على شمول التعددية والفعالية والتجريدية فى آن واحد، ثم هى تتسق مع وضع المصطلح ضمن منظومته الإيقاعية الوافدة على سبيل المصدر الصناعى مع (الأسلوبية) حتى (التفكيكية) علنا بذلك نقع على مشروعية الصوت الدال للمصطلح متفقين بذلك مع ترجمة (الرحوتى عبد الرحيم) عن (بيير مارك دوبيازى) [٣٢٠]، وكذلك مع (وائل بركات) عن (ليون سومفيل) [٣٢١].

أما التصور فإنه مالم يقع على النظرية؛ يصبح رجما بالغيب، يتضارب إلى حد ما مع ما سبق واستقر فى الطرح النقدى العربى الموروث على أصوات دالة لتصورات مختلفة قد تصير قواسم مشتركة فى تجلى النظرية، أو تكون هى تقنيات توجهها التطبيقى، على أن ثمة مغالطة نهض عليها التصور عند البعض قبل أن تستكمل نظرية المعرفة أبعادها تجاه فروضاتها، ولم تكن النظرية لتأتى معنية بما استقر وشاع لدينا على (التضمين)، أو (الاقتباس)، أو (الرفادة) أو (التلميح)، أو (التوليد)،... إلخ ، وإن كانت قد تمثلت جوانب منها.

ومن ثم فإن التصور القائل بأن "التناص هو تضمين نص إلى نص آخر أو استدعاءه؛ وفيه يتم تفاعل خلاق بين النص المستحضر بكسر الضاد والنص المستحضر بفتح الضاد" [٣٢٢]، لم يكن ليضيف جديدا إلى المعرفة النقدية أكثر مما استقر لدينا على تصور مصطلح (التضمين)، والأمر ذاته ما وقع حتى وإن أسماه (جيرار جونيت) (Transtextuality) وترجمته (سامية محرز) (التضمين النصى) ليعنى "العلاقة التى تنشأ بين نص معين ومجموعة من النصوص الأخرى فى تراث الكاتب القومى أو التراث العالمى عامة" [٣٢٣]؛ ما كان ذلك مقصورا على ظاهرة (التضمين) وأدنى منه ما يقع على ترجمة (وليد الخشاب) عن (جيرار جينيت) (Intetextual) إلى (تناصى)؛ معنيا بالإشارة إلى علاقة بين نصين تعتمد على الاستدعاء عن طريق (الاقتباس) [٣٢٤] وقد يتسق التصور مع النظرية بشكل مكثف لدى (محمد عنانى) بتمثل تقنيتها على أن "التناص معناه فى أبسط صوره هو

التفاعل داخل النص بين الطرائق المختلفة للتعبير أو (اللغات) المستقاه من نصوص أدبية أخرى ، أو من كتابات أخرى غير أدبية[٣٢٥].

وذلك التصور الأخير يفضي إلى التساؤل عن التمثل النظرى الفلسفى الذى يحكم هذا التوجه، أو بمعنى آخر، ما الذى جعل الفكر النقدى ينحرف عن مساراته المألوفة لطرح هذا المنحى الجديد؟!

تنطلق نظرية (التناصية Intertextuality) من فروضات أن النص المستحدث يتولد – ما كانت النظرة النقدية منحصرة فى النص المكتوب (البنية والنظام والنسق) – عن تفاعل خلاق بين منشيء النص وما سبقته من نصوص أخرى، ومن هنا وقعت (التناصية) كأحد ابعاد النظرية البنيوية عند (بشبندر) شأنها فى ذلك شأن (العلاماتية)، حتى أن (الغذامى)اعتمد المبدأ العام نفسه الذى يحكم (العلاماتية) مبدأ يحكم (التناصية) فى سبيلها التقنى، فما زالت النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما تشير العلامات إلى دلالات أخر وليست إلى الأشياء مباشرة[٣٢٦].

وينحصر البعد الفلسفى فى هذه (النظرية) فى أن الفنان لا يجسد إبداعاته إلا بوسيلة محددة، هذه الوسيلة سبق لها تجسيد إبداعات سابقة عليه، وهو – المبدع – لم يكن ليصوغ إبداعاته من فراغ، أو من تجربة حسية وحسب، إلا من خلال قناة توصيلية تتضمن سياقا محددا وتعتمد شفرات بذاتها، وبما أن هذه الشفرات كانت ودائما أبدا عرفا متفقا عليه بين المبدع والمتلقى؛ على الرغم من مرونتها وقدرتها على التغاير، إلا أنها قد سبق لها تحقيق إنجازات عديدة سالفة على النص، بتقنيات مختلفة، وفى عصور سياقية مختلفة، يفترض بطرحها أن كل صاحب صناعة لابد وأن يكون ملما بأسرار صناعته، وهذا الإلمام لا يتأتى إلا بموجب قراءة المبدع لما سبقه من إبداعات، وما يسبق فى الآن ذاته تجربته الآنية، حسبما يقع الأمر على المرحلة الأولى من مراحل التجربة، لتدخل هذه الشفرات فى معية المبدع، قادمة من ذات الحقل المعرفى الإبداعى أو من حقول معرفية أخرى، وتصبح جزءا فاعلا فى تكوينه، أراد أو لم يرد، لينعكس الأمر فى النهاية على النص المستحدث، سواء أكان ذلك بوعى من المبدع أو فى غفلة منه، فثمة تقاليد مشتركة بين النص المكتوب وما سبقه من نصوص من ناحية، وبين المبدع والمتلقى من ناحية أخرى؛ استنادا إلى تصور (الشفرة) ودورها فى تحقيق نظرية الاتصال بين المرسل والمرسل إليه (أو المستقبل).

"ولا يقتصر (ريفاتير) على مجرد تأكيد فكرة نمو النصوص الجديدة من نصوص سابقة، بل يذهب إلى حد القول بأن النص الجديد لا يتأتى له وجود إلا من خلال هذه العملية التى تتوالد فيها النصوص بعضهامن بعض ويذهب بعض المتكلمين فى فكرة التوالد النصى إلى أن القدرة على التجديد والابتكار تتناسب طرديا مع القدرةعلى فهم تقاليد التراث واستيعابها"[٣٢٧]. وهنا تأتى فعالية النظرية بتأويلها الإيجابى الذى يحدد هوية النص ليكون لها القول الفصل فى كل محدث وجديد، فضلا عن تحقيق مصداقية أعلى لأنساق النص وفق وضعه فى منظومة الإبداع المتصلة بين القديم والجديد، والماضى والحاضر، وقد تطمع فى النبوءة الحدسية لتجليات المستقبل.

معنى ذلك أن (التصور) لا يقتصر على الآثار أو التضمين أو الأصداء، بل إن الأمر يصبح أكثر شمولا ليعتمد كافة أقانيم النص اتكاء على جميع فعالياته الشفرية الواقعة على اللغة والتراكيب والدلالات، ويصبح التصور فى الأصل معنيا بالمنهج القرائى على كيفية معينة "فيؤكد مفهومه عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص، وذلك على أساس مبدأ مؤداه (أن كل نص يتضمن وفرة من نصوص مغايرة، يتمثلها ويحولها ويتحدد بها على مستويات متعددة)" [٣٢٨].

ويحاول (محمد مفتاح) استقراء التصور تواصلا مع ما سبق، غير أنه لم يستقر على حد جامع مانع له، ليحصر مفهومه فى كونه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فى تكوين النص بتقنيات مختلفة، وهذه المدمجات تنسجم مع فضاء النص وبنائه ومقاصده، كما أن النص قد يصبح محولا لها بتمطيطها أو تكثيفها، أو مناقضا لخصائصها ودلالاتها، أو بهدف تعضيدها، ليصبح التناص" هو تعالق (الدخول فى علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[٣٢٩].

والواقع أن المنحى التصورى للمصطلح قد استقر إلى حد ما بعد مداولات متعاقبة خلال التجديد الأخير للفكر النقدى ما بعد البنيوى، لتصبح (التناصية) واحدة من الأدوات الأساسية فى الدراسات الأدبية، بعدما أصبحت مهمتها إجلاء السياق الذى يجعل من الممكن قراءة النص باعتباره نتاجا طبيعيا لكل ما سبقته من نصوص، وتثير بذلك جدلا مفتوحا بدءا من (تيل كيل) سنة ١٩٦٨، ويبزغ المصطلح إلى الوجود فى اصطلاحات النقدية الطليعية عند (فيليب سوليرس) الذى يقارن بين النص المغلق والنص المفتوح، ثم يقع على (التناصية) فى كتابات الناقد

السوفيتى (ميخائيل باختين) ليقع التصور لديه على كون "كل نص يقع عند متلقـــى هو عدد من النصوص وهو بإزائها فى الوقت نفسه قراءة ثانية وإبـــراز وتكثيـف ونقل وتعميق"، وكان (باختين) – صاحب أول اكتشاف لإرهاصات النظرية- قـد أشار إلى أن كل نص يبنى كفسيفساء من الاستشهادات، وكل نص هو امتصــــاص وتحويل لنص آخر، بينما هو عند (أريفى) "مجموع النصوص التى توجد فى علاقـة تناصية"، أما (ريفاتير) فلا يرى فى مفهوم التناصية إلا النص المحال عليـــه، أمـا (ماليذلان) فينتقد البعد الغيرى ويقول إنه "يمكن أن نرى، بالأولى فى مفهوم التنـاص الفضاء الوهمى الذى تحدث فيه التبادلات التى تتكون منها التناصية"، وذلك إلـى أن وقع الأمر على البعد التحويلى للمفهوم عند (جوليا كريستيفا) عـــام ١٩٧٦ فبـدأت تتجلى أطروحات النظرية على كون التناص "تقاطعا تحويليـا مشـتركا للوحـدات المنتمية الى نصوص مختلفة وبعدها استقر الأمر مـــن ١٩٧٩ – ١٩٨٢ علـى أن "التناصية هى الآلية الخاصة للقراءة الأدبية، وهى وحدها فى الحقيقة، التى تحـدث (التدليل)، فى حين أن القراءة الخطية المشتركة بيـن النصـوص الأدبيـة وغـير الأدبية، لا تنتج إلا المعنى"[٣٣٠].

تتجلى (التناصية) إذن فى عمليات الامتصـــاص والتحويـل الجـذرى أو الجزئى لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض فى نسـيج النـص الأدبـى المحدد، كما يقول (صلاح فضل) [٣٣١]، ليصبح النص الأدبى مندرجـا بذلـك فـى فضاء نص يتسرب من خلاله بما يلتزم تجـاوز القـراءة الحرفيـة للنـص إلـى المقاربات والتداخلات المختلفة مع النصوص الأخرى، عليه فإنه يغدو من الطبيعـى ألا تندرج كل التحولات النصية تحت درجة واحدة أو بعد (شفرى) واحد ، ولكـن ثمة أشكالا عديدة للتناصية تنضوى على فعالية التداخـل الشـفرى، فـهناك مثـلا الإيقاعات والأوزان والأبنية، وهناك كذلك أنماط الشخصيات والمواقـف، وهنـاك فعاليات الدلالة للإحالة إلى نصوص بعينها ينفتح عليها النص، غير أنـه فـى كـل الأحوال يجب أن نفصل بين (التناصية) كنتـاج للاوعـى المنشـىء، والاحـالات المتعمدة منه إلى نصوص أخرى، وهى تنشىء – أردنـا أو لـم نـرد – علاقـة تناصية حينما تفتح النص على نص آخر يصبح فاعلا فى الدلالة من خـلال هـذه الإحالة التى تشبه إحالة (العلامة)، ومن هنا كان التصنيـف جـزءا أساسـيا فـى احتواء التصور.

وتحاول (سيزا قاسم) أن تفصل فى ذلك بتقسيم التناص إلى أنواع مختلفـة

منها الخارجي ومنها الداخلي وترد الأولى إلى العلاقة التى تربط بين النص المفرد وغيره من النصوص الأدبية، بدءا من استعارة الكلمات والتراكيب والجمل حضورها النصى وانتهاء باشتمال التأثير الضمنى والعلائقى، أما الثانى فيعنى بارتباط الأجزاء المختلفة للنص بعضها ببعضها الأخر[٣٣٢]. وذلك ما ذهب إليه (فراو) ليوسع من نطاق التناص ويجعله مذهبا يتعلق بأى نص أدبى، وفى الوقت ذاته يفسح المجال لإقامة علاقة بين النص ونفسه تعتمد بالضرورة الجدة لدى القارىء فيكون أكثر إيجابية فى تفهم النص[٣٣٣].

غير أن (دوبيازى) يورد لنا خمسة أشكال للتناصية عن (جينيت) ويترجمها (الرحوتى عبد الرحيم) [٣٣٤]، وكذلك ما فعله (حسن حماد) [٣٣٥]، ويمكن لهذه الأشكال أن تستقر لدينا - بعد اضطراب الترجمة- على (التناص Intertextuality) وهو الحضور الفعلى لنص فى آخر[٣٣٦]، و (المابين نصية Paratextuality) ويعنى بالنصوص الموجودة حول النص مثل العناوين ونصوص التقديم والتذييل وعلاقتها بالنص الأصلى، وهى العلاقة بين النص الأصلى ومحيطه النصى المباشر[٣٣٧].

والشكل الثالث من هذه الأشكال هو (الميتا نصية Metatextuality) وهى العلاقة التى تربط نصا بنص آخر يتحدث عنه دون استشهاد بجمل منه بالضرورة[٣٣٨]، أما الرابع فهو (التعلق النصى Hypertextuality) وهى علاقة بين نصين أولهما سابق والثانى لاحق، حيث يكتب اللاحق السابق بطريقة جديدة، ومنه المحاكاة الساخرة والمعارضة، أما الشكل الخامس فهو (الشمولية النصية Architextuality) وهى علاقة صامته ضمنية أو مقتضبة دالة على انتماء تصنيفى خالص للنص لصنف عام، ويمكن أن يندرج تحته ما يجمع أغراض الشعر العربى، أو ما يقع تحت أساليب الشعرية المعاصرة فى تصنيف (صلاح فضل) للشعر العربى الجديد[٣٣٩]. للتناصية إذن جذورها الممتدة فى نقدنا العربى القديم، فمازال ذلك النقد يعنى بالنص الغائب وتأثيره فى النص الحاضر[٣٤٠]، ومازالت ترتع فيه مصطلحات علم البديع مثل الاقتباس والاكتفاء والتلميح والتوليد والتضمين والمعارضة...إلخ [٣٤١]، والتى تقع تصوراتها بشكل أو بآخر ضمن أشكال التناصية وتجسد فعاليتها على ما وقعت عليه عند العرب، وذلك على الرغم من معاصرة النظرية واعتبارها ضمن أبعاد (البنيوية) لقراءة النص.

وقد عرف العرب أيضا (المثل) عندما يروى بيت شعرى واحد عن

شاعرين تداخل بينهما الموقف أو تماثل الحالين[٣٤٢]، كما عرفوا (الرفادة) " بإعانة شاعر ببيتين أو أبيات لشاعر يميل إليه، ليرد على آخر حين كان يلج الخاصم ، ويقع التهاجي، وجميعه محصور في دائرة الظرف التاريخي لما هو معروف باسم (النقائض)" [٣٤٣].

وبالرغم من إشارة (كمال أبو ديب) إلى أن (التناص) يأخذ شكلا آخر غير الاقتباس والتضمين، ثم يعود ويضمنها التناص[٣٤٤]، فإن (جينيت) يرد إلى العربية فضلها فى ذلك بتضمينه أحد الأشكال التناصية، وهو مايقع تحت الاقتباس والتضمين باعتباره حضورا فعليا لنص فى آخر تحت شكل (التناص Intertextuality) لأنه لم يحدد هذا الحضور إن كان ظاهرا أو خفيا مثلما وقع فى (الشمولية النصية Architextuality) وهذه فعالية يصبح من الغبن إهمالها، لأن ذلك الاقتباس أو التضمين لم يكن اعتباطيا، ولا نستطيع أن نجزم بوقوعه من عدمه فى وعى أولا وعى المنشىء، كما أننا لا نفترض فيه أن يأتى عرضا دونما فعاليته الإيحائية والدلالية لاستحضار فعالية نص فى نص آخر لابد وأن تحدث قدرا من التعالق.

من ثم جاءت تطبيقات (التناصية) فى غير ما لبس أو غموض، ووجدت أهلا لها فى الحقل النقدى العربى المعاصر، على تنوعات أشكالها المختلفة، فيربط (وليد الخشاب) بين النص القرآنى و (وردية ليل) فيما أسماه التناص المقدس ضمن (المابين نصيه) [٣٤٥]، وفى (إنتاج الدلالة الأدبية) يربط (صلاح فضل) بين جذور التراث العربى وتجليات الدلالة فى مسرحية (شوقى) (مصرع كليوباترا) فيما يقع تحت (الميتانصية) [٣٤٦]، ويعالج (الصديق بوعلام) رواية (لعبة النسيان) لـ (محمد برادة) على أساس من (التناصية) مع الموشح الأندلسى، والنص الشعرى الجديد، والخطاب القرآني، والحديث النبوى ... إلخ، فيما يقع تحت (التناص) [٣٤٧] ثم يقف (صبرى حافظ) أمام النظرية ومدى فعاليتها فى الصور الفنية كإحدى تقنيات الشعرية ويستمد من خلالها فتحا جديدا على النص حول مدارات صياغتها وتمثلها قديما وحديثا[٣٤٨]، حتى أصبحت هذه النظرية عينا مبصرة ببواطن الأمور فى إشاريات العمل الأدبى بصفة مطلقة[٣٤٩].

إن أهم ما جاءت به (التناصية) هو ما وقع على لسان (فراو) فى أنها أفسحت مجالا أكبر لإيجابية القارىء فى تفهم النص[٣٥٠]، وذلك القارىء هو الذى سوف يصبح فارس النص الذى جاءت من أجله (التفكيكية).

- **التفكيكية Deconstruction :**

هو الصوت الدال الذى استقر وشاع ترجمة لكلمة Deconstruction، ولم يختلف عليه إلا إلى (التشريحية) التى تقع عند (الغذامى) على تفكيك النص من أجل إعادة بنائه[٣٥١]. أما محاولة (المسدى) بتبرئة ساحة (التشريحية)، من حيث قدرة المصطلح على التوليد بتلك الصيغة[٣٥٢]؛ فهو توجه ينحرف تماما عن أصل المصطلح المترجم الذى يأتى تصوره أكثر مصداقية مع (التفكيكية)، فإذا كان التشريح مقصورا على غاية لاراد لهدمها؛ فإن للتفكيك غاية أخرى تتبع بالضرورة عملية الفك بعملية تركيب، وذلك هو جوهر التصور الواقع عليه الصوت الدال لذا أكد عليه(عنانى)موثقا علاقته بفك الارتباط بين اللغة وكل ما يقع خارجها، بمعنى إنكار قدرتها على الإحالة إلى شيء أو ظاهرة موثوق بها، ثم يؤكد انتماء الصوت الدال إلى الفرنسية وعدم وجود فعل منه فى الإنجليزية[٣٥٣].

ويتفق (بشبندر) مع (عنانى) على أن التفكيكية مقاربة فلسفية للنصوص أكثر مما هى أدبية، وهى إذا ما وقعت فيما بعد البنيوية لا يعنى ذلك انفصالها عنها، ولكنها اعتمدت نظاما فلسفيا يرمى إلى التواصل معها من قبيل التفكيك ويناهضها فى سبيل التركيب حتى أصبحت إبداعا قرائيا فى المقام الأول، وغدت منهجا يثير الشك حول علاقات الدوال بالمدلولات فى كل القراءات السابقة، وترى فيها (بربارا جونسون) تمزيقا دقيقا لقوى الدلالة المتصارعة فى النص، بينما حال إليها (بول دى مان) إظهار التمفصلات والأجزاء المختبئة فى الوحدات الجوهرية المفترضة، وأنها نظرية تهدف إلى إنتاج تفسيرات للنصوص أقل مما تهدف إلى فحص الطريقة التى يقرأ بها القراء هذه النصوص[٣٥٤].

ومقولة (دى مان) قد تناقض نفسها مع مبدأين أساسيين فى التفكيكية، الأول افتراض عدم وجود وحدات جوهرية فى النص لأن ذلك يتعارض مع نفى المركزية عند (دريدا)، والثانى هو أن القراءة التفكيكية قراءة تأويلية، وليست كما يزعم (دى مان) تفسيرات للنصوص.

إنه إذا كانت (البنيوية الكلاسية) قد انبنت على الثنائيات الضدية والتعارضات كوسيلة تفسح مجالا للرؤية؛ فإن التفكيكية جاءت لتدمر هذه التعارضات، حتى أصبحت فعاليتها فى أن تهدم نفسها، وذلك انطلاقا من مبدأ عدم الثبات الذى حرر الدوال عن المدلولات، بعدما كانت هذه الدوال سدنة الفكر البنيوى بتعسفية التصور

الذهنى عند (سوسير)، ودمرت التفكيكية بذلك القوالب البنيوية الثابته التى غدت قلاعا وحصونا جامدة بعد تعميدها إلى مسلمات، وجدت بها تقنية جديدة منوط بها الكشف عن توتر النص بإرباك أنساقه، من خلال الشك واختناقات المعنى والفتح اللانهائى لآفاق الدوال[٣٥٥].

إن القراءة الإبداعية فى التفكيكية قراءة مزدوجة تصف الطرق التى توضع بها المقولات التى تنبنى عليها أفكار النص موضع التحليل والتساؤل، وتحاول من سبيل آخر أن تنتج مركبات أخرى من خلال نظام هذه الأفكار لتصنع نظاما جديدا يصبح هو الأخر موضعا لتساؤل آخر وهلم جرا[٣٥٦]. وفى ذلك يقول (نوريس) "إن التفكيكية هى أولا وأخيرا نشاط نصى، هو إثارة لعلامات استفهام حول جوهر التفكير الميتا فيزيقى الذى يضع المفاهيم المتطابقة خارج نطاق التلاعب باللغة وفى مستوى يعلو على هذا التلاعب"[٣٥٧].

وإذا كانت (الشكلية الروسية) ومن بعدها (مدرسة براغ) قد جاءت كرد فعل مناهض لاستئناس (الواقعية الاشتراكية) حتى انصاعت للأيديولوجيا السياسية وجعلت الفن متغيرا تابعا فانصرفت إليه وشكلت كينونتها فى ذاته، بما يمكن أن يعد انحرافا جذريا فى تاريخ النقد الأدبى الحديث؛ فإن التفكيكية قد جاءت بالانحراف الثانى درءا للشبهات الكثيرة التى حامت حول البنيوية، بتناقض تصوراتها النظرية مع مناحيها التطبيقية، أو بانصرافها التام نحو الإعلاء من شأن علمية النقد على حساب ذاتية الأدب، أو بخضوعها المطلق للنص منعزلا عما سواه، حتى تحول القارىء إلى مجرد (حاسوب) لرصد الظواهر وحسب.

من ثم قد بات على أى توجه جديد أن يحسم أزلية الصراع بين المنشىء والنص والقارىء، وهنا آل إلى البنيوية أن تدمر قلاع الأسلوبية التى تبنت الإنشاء الإبداعى فى علاقته بالمبدع وحسب، وآل إلى التفكيكية أن تهاجم النصية المغلقة – فى البنيوية – فى عزلتها عن الذات القارئة، وذلك بمهاجمتها الصرح الداخلى سواء الشكلى أو المعنوى للوحدات الأساسية للتفكير الفلسفى بل وتهاجم ايضا ظروف الممارسة الخارجية، أى الأشكال التاريخية للنسق التربوى لهذا الصرح والبنيات الاجتماعية الاقتصادية والسياسية لتلك المؤسسة التربوية [٣٥٨]. غير أن هذه التفكيكية لما تزل تحافظ على ما تبقى من (البنيوية) وفى إمكانه القدرة على خلق التوتر فى النص، حتى تفسح المجال لمزيد من التأويل[٣٥٩].

وتلك هى بشارة (جاك دريدا) الذى حمل على كتفية محاور التغيير، وراح يعلن

فشل كل النظريات السابقة فى حل مشكلة الإحالــة Refrence، أى إحالــة الــدال لشيء ما خارجه ، مستندا فى ذلك إلى (اعتباطية Arbitrary) العلاقة بين الـــدال والمدلول، حال وضعه منفردا، غير أنه يمكن أن ينشط فى حقله الدلالى من خـــلال علاقته مع دوال أخرى تشكل نظاما مستقلا، وأنه يمكن من خلال عمليـــة التفكيــك إدراك الاختلاف بين الدوال الحاضرة والدلالات الغائبـــة، علـــى أن يشـــمل مبـــدأ الاختلاف تلك الدوال الحاضرة أيضا، ليصبح ذلك المبدأ فى اللغـــة مســـوغا لعـــدم إدراك الغاية (الحقيقة)، وأكثر ما نستطيعه تجاهها هو أن نحـــوم حولـــها[٣٦٠]. لقـــد أصبح الهدف هو إظهار الكيفية التى يمكن للغة من خلالها أن تكون غائبة، ويصبـــح حضورها حضورا متوهما[٣٦١]، "ويترتب على الفلسفة التفكيكية عنـــد (دريـــدا) أن المعنى الأدبى لا يكون واحدا، أو محددا، أو واضحا، وذلك لخضوعه لنـــوع مـــن (الاختلاف) لا (التوافق)، و (التفكيك) لا (التجميع)، لكن المصطلح عنـــده لا يعنـــى الهدم وإنما يعنى إعادة البناء"[٣٦٢].

ويذهب (دريدا) إلى إبطال فكرة (المركز) بمعنى أنه إذا كان ذلك واقعا فى البنيويـــة على كونه محور البنية فهو موضوعا للتحليل، والبشر دائما يبحثون عن مركز لـــهم كفرض عقلى ومادى، لتصبح الـ (أنا) هى مركز الوحدة التى تحوم حولها بنية كـل ما يدور فى الوجود أوفى فضائها، غير أن انقسام هذه الـ (أنـــا) أو الـــذات بيـــن الشعور واللاشعور يصبح نسقا جديدا يتنافى مع هـــذه المركزيـــة؛ بتـــأكيد القـــوى المدمرة للاوعى الذى يبحث هو الآخر عن مركز جديد، ومن ثم كانت المحوريـــة – إن كان ثمة محورية – للنسق الذى يجمع الأضداد التى يجب أن تؤخذ على كونـــها نسقا، لتبقى العلاقة الجدلية للتفاعل بين الأضداد دونما مركزيـــة لأى منـــهما فـــى غياب الآخر[٣٦٣].

وكان (لاكان) قد استطاع أن يضع مبدأ (أن البنية الشاملة للغـــة بنيـــة لاشـــعورية) كعرض ظاهر لتحرير الدوال عن المدلولات، بعدما اســـتطاع (بـــارت) أن يحـــدد موقف اللغة من الاعتباطية ومدى قدرتها على التحـــول الدلالـــى وحفاظـــها علـــى مرجعيتها فى آن واحد –كما سبقت الإشارة– واستقرت إلى حد كبير نوعية العلاقـــة بين الصوت الدال والصورة العينية والصورة الذهنية، حتى أن هذه العلاقـــة بيـــن الصوت الدال والصورة العينية إذا ما وقعت تحت طائلة نسبية الاعتباطية فى اللغـــة العادية؛ فإن هذه الاعتباطية تبلغ أكبر درجة لها حال انحرافها إلـــى اللغـــة الفنيـــة، الأمر الذى يستتبعه انعتاق تام بين الدوال والمدلولات العصية، فترتع كيفمـــا تشـــاء

فى ذاكرة القارىء على النحو الذى تستقر معه هذه العلاقة مع أحد تصورات الصورة الذهنية وفق النسق الذى تستقر به على الاختزال لديه بدلالة معينة، تجمع بين وعيه ولا وعيه بفاعلية مطلقة لينشط ذلك الوعى بحضوره الثقافى، وهنا يأتى إعمال ثقافة المتلقى، أما لا وعية أو لا شعوره فيولف آلية استقباله وفق تجاربه الوجدانية الخاصة، لتصبح فعالية الدلالة قيد خصوصية المعرفة وخصوصية التجربة الوجدانية اللاشعورية أيضا، الأمر الذى يفرد آلية التناول والتفاعل القرائى بشكل ما يختلف بالضرورة ويتباين ما تباينت مكونات البشر الشعورية واللاشعورية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن محاولات قلب النظام بانعتاق الدال عن المدلول على غير ما كان الأمر عليه فى البنيوية سوف يسمح بتباين آخر يتخلق معه النص الإبداعى الجديد بناء على ما يستقر منه على ذلك الدال الرئيسى المخزون فى اللاشعور والذى يماثل حالة اللا معنى ببلوغ الانعتاق بين الدال والمدلول قمته، أما ما حدا بالقارىء فى الأصل أن ينحى هذا المنحى التفكيكى دون غيره حال القراءة الأولى للنص؛ إنما هو ذلك الدال الرئيس الذى تجلى فيما بعد فى إعادة تركيبه(٣٦٤).

إن الكتابة فى التفكيكية قد أصبحت هى بادرة القول بعدما كانت فيما قبلها تابعا للفكرة أو للنطق، وأصبحت هى اللغة والنطق فى آن واحد، ولم تعد وعاء لحمل وحدات معدة سلفا؛ بل أصبحت هى صيغة إنتاج هذه الوحدات وابتكارها وتخليقها، وصار المبدع هو مصفاة الكون التى تمر من خلالها وحسب تجارب البشرية الإبداعية الشعورية واللاشعورية، لتصبح هذه التجارب حقا مشروعا لكل بنىالبشر على الكيفية التى تتحقق بها ذواتهم ومتعتهم الخاصة، وصار لزاما على المبدع أن يصوغ كلماته بالكيفية التى تكفل لهم ذلك، كتابه تنتج دلالات، من خلال لغة متفجرة، تقف ضد المنطق، وليس لها أن تعنى وإنما تكون من تقنيتها، بولوج لغة (الاختلاف) التى تنعقد بنواصيها المشاعر، ولا تنفرط إلا بشرارة تلك النبضة الكهربية دون الخروج عن الإتساق الحسى الإبداعى الأول؛ إذا ما كان هذا الاتساق هو معيار التلقى الأوحد الذى يجمع بين المبدع والمتلقى، بعد ارتكاز (الشفرة) على قدر كبير من الهيولية، غير أن هذا الاتساق فى التفكيكية يصير وحدة نظرية ترتكز الفكرة بكل طاقتها، وذلك ما أسماه (دريدا) (الأثر)، حيث من خلاله تنتعش الكتابة، ويصبح مفعوله سحرا، فيتحرك من أعمق أعماق النص ليتسرب داخل مغاوره، مؤثرا على كل ما حوله، غير أنك لا تستطيع أن تلمسه بيدك على الرغم من كونه

المسئول عن كل انفعالات صادرة عن النص، والكتابة هي إحدى تجليات الأثر وليست الأثر نفسه، "وبكل تأكيد فالأثر الخالص لا وجود له" كما يقول (دريدا) [٣٦٥].

والنص لا يكتب إلا من أجل (الأثر)، فهو إذن سابق عليه، ليصبح في النهاية هدفا واحدا لكل من الكاتب والقارئ، ويصير هو التواصل الأزلي قبل النص وبالنص وبعده[٣٦٦]، وتقوم العلاقة في التفكيكية بين (السبب والنتيجة) على قلب مفهوم السببية في التداخل بين النص والأثر وأيهما كان سببا في الآخر[٣٦٧]، وعندما تغلق الدائرة على المبدع والنص والقارئ؛ يجمع الأثر بذلك بين أطراف العملية الإبداعية الثلاثة في منشأ النظرية الفلسفي، وينحصر بعد ذلك الأثر في النص فيستغنى عن المبدع، ثم ينحصر على اختلاف تفعيله في القارئ، ويبقى النص المرجع الأوحد لشتى التباينات في القراءات التي تناولته، وسوف يبقى الأثر بعيد المنال، وسوف تبقى معه بذلك كل القراءات التفكيكية قراءات مفتوحة غير محددة ولا نهائية، وكأن ذلك الأثر الذي يسري في النص هو الروح التي تسري في جسد الإنسان، من حاول أن يمسك بها أخرجها وأخرج معها ذلك الإنسان إلى عالم آخر، وكأنه حينما أعلن موت المؤلف كان كذكر النحل الذي لقح الملكة، أو كان طورا من أطوار دورة كاملة خرجت منها يرقة الأثر خالصة من شرنقة المؤلف؛ حتى صارت فراشة تعالت في الفضاء بعيدة عن متناول سائر الأيدي التي أخذت تطاردها كما تفعل الأطفال بالفراشات، ولعل في بهجتهم بهجة للنفس ولذة للوجدان حين التوحد مع النص على شاكلة ما جاء به (بارت) في (S/Z) ، و (لذة النص)، و (خطاب عاشق)، وحينما صارت القراءة التفكيكية لديه خطاب عاشق إلى معشوق، وحينما استطاع أن يستحضر اللذة وهو يفكك بنية النص لإعادة بنائه من جديد على نحو يستحضر (الأثر) ويوازي الانفعال الكتابي بالانفعال القرائي في مرحلة اشتعال تجمع الشعوري واللاشعوري على نحو يبلغ معه البناء الجديد قدرا من المتعة لا تقل بأي حال من الأحوال - مالم تزد - عن متعة البناء الأولى ، "صحيح أن فكرة موت المؤلف متضمنة بالفعل في البنيوية التي تعالج الممارسات الفردية أو (الكلام) على أنها نتاج لأنساق لا شخصية (أو لغات)، ولكن الجديد عند (بارت) - في مرحلة ما بعد البنيوية - هو الفكرة التي ترى أن القراء أحرار في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أي اعتبار للمدلول، وعلى نحو يغدو معه القراء أحرارا في أن ينالوا لذتهم من النص، وأن يتابعوا - حين يشاءون- تقلبات

الدال وهو ينساب وينزلق مراوغا قبضة المدلول وإذا كــان للقــراء – بدورهــم – مواقع من إمبراطورية اللغة، فإن لهم الحرية فى ربط النص بأنساق المعنى، وفــى تجاهل (مقصد) المؤلف»[٣٦٨].

إنه مولد القارىء الذى شحذه الأدب لا رتياد آفاق جديدة لم يخاطرها حس من قبــل، وشأن النصوص العظيمة أن تتجاوز لحظتها التاريخية، وتستطيع أن تفــك معانيــها الظاهرة من خلال ما تقدمه ويستعصى على الحسم، وكلما كان النص أكثر جدليــة وأشد تعانقا أصبحت معه لذة الاكتشاف والتفكيك أكثر خصوبة وأكثر متعة إلــى أن يتمكن الإنسان من إدراك مؤقت لا يلبث أن يرتمى فى عالم لا نهائى من التــأويلات التى لا تحدها حدود[٣٦٩].

حقا ارتقى النص مع التفكيكية وأصبح أكثر إيغالا فى الذاكرة، ليفرض عليها تحديــا غير مسبوق، فيستفزها ويثيرها ويطبعها بولوج عوالم لم يكن والجها مــن قبــل إلا بتوليف ذهنى واه، غير أنه هذه المرة فى رقيه تمثل فعالية الشعور واللاشعور معــا وزاوج بين الذهنى والوجدانى ليستحوذ علــى طاقــة الإنســان الخلاقــة، وصــار الوجدانى مفجرا لهذه الطاقة بمشروعية التجاوز والخلق والابتكار التى تتســق مــع روح العصر، وعاد للأدب ممارسة دوره الطليعى فى أن يسوس أنماط الحيــاة، ولا شك أن تشكيل الذات القارئة على هذه الكيفية يفتح أفاقا جديدة فى شتى المجــالات غير الأدبية، تنعكس بالضرورة على ذات الفرد فى إطار ذوات المجتمــع، لتخلــق مجتمعا جديدا تحدوه إلى حد كبير رؤية صائبة فى مواجهة مشكلاته، لتصبح الآليــة الإبداعية القرائية نوعا من الممارسة التدريبية على ارتياد روح العصر، فضلا عــن تمثلها مشروعية التناول، وانطلاقها من فلسفة تحققت مصداقيتها بمعانقة علمية النقــد مع ذاتية الأدب، فالمناهج النقدية ما هى إلا تبريرات أمام النفــس وأمــام الجماعــة وأمام التاريخ، ما وقع منها على الخطأ ليس إلا تفسيرا قصديا، أما أن تأتى القــراءة مطابقة بين حاجة القارىء والنص، وبين الذات والموضوع فهى ليســت إلا انتقــال للمعنى من الشعور إلى النص، وعندها ترغب النفس فى أن تحقق ذاتها فتطمح إلــى إنشاء جديد يتسق مع تلقيها الشعورى واللاشعورى، وتقــع عليــها مســئولية هــذا التأويل أو ذاك[٣٧٠]، لذا فإنه ليس ثمة قــراءة خاطئــة فــى التفكيكيــة، لأن ذلــك يستوجب فرضا مؤداه وصف أخرى بالصواب، وذلك مايتنافى مع مبــدأ القــراءة المفتوحة واللانهائية.

إن النص فى التفكيكية صار ممارسة وتطبيقا لا نهائيا، وهــذا لا يعنــى أن يعــود

بشكل ما إلى شيء لا يمكن التعبير عنه، أو أن نتعسف علاقة ليس لها مسوغها، بل إن المقصود أن يكون النص مسرحا من المؤشرات والدلائل المغدقة، فهو عمل لا مركزى ولا نهاية له ولا ختام، وتعتبر شموليته مصدرا أساسيا لارتباطات النص وتجاوراته ومراجعة اختلافاته ، "فهو عبارة عن نسيج من استشهادات تفتقر إلى علامات تنصيص، كما أنه نسيج من المراجع والأصداء والترجيعات التى تتجاذب النص فيما بينها من طرف إلى آخر فى تجسيم كبير حتى لا يمكن أن تتطابق أو تستوى قراءتان، ومن هنا يتحلل أى نص بعينه إلى العديد من النصوص"(٣٧١).

وبناء على ذلك فإنه ليس ثمة حاجة إلى مؤلف النص، وما دام الأمر معنيا بعدم الوقوف على معنى بعينه؛ فإن النص يحتاج من القارىء إلى لعبة الدلائل والمؤشرات ليقوم بها على طول العمل ويشارك مشاركة فعالة فى النص فيندمج معه فى شكل (عملية دلالية فردية)، ولأن النص يشكل حيزا لا تطغى فيه لغة بعينها على أخرى، فإنه يتعين على القارىء ألا يترك مجالا لمثير دلالى دونما أن يجد له موقعا لديه بعدما أصبح وحده فارس الشفرة التى تفضى بما تقول لا بما تعنى(٣٧٢).

كان من الطبيعى إذن أن ترفض التفكيكية التأريخ الأدبى التقليدى ودراسات تقسيم العصور؛ التى تصرف القارىء لما هو خارج النص وليس أصلا له من داخله، "فإذا كان من حق كل عصر أن يعيد تفسير الماضى، ويقدم تفسيره الذى يرسم طريق المستقبل، فإن التفسيرات أو القراءات الخاطئة أو المنحازة Misreadings هى السبيل الوحيد لوضع أى تاريخ أدبى بالمعنى التفكيكى"(٣٧٣).

وليتنا نعى ذلك إزاء مراجعة النظر فيما يترتب عليه الناشئة من رؤى فى سياستنا التعليمية، تفرق بين التاريخ الأدبى الذى تنتهجه دراسة الأدب وفق تقسيم العصور الآن فى معاهدنا العلمية، وما يفترض أن يكون عليه اكتمال هذه الدراسة بتأكيد هوية الذات وإفساح المجال للخلق والابتكار، وتنمية الذوق الأدبى، وتمثل الجانب الإبداعى للنقد الأدبى بمركزية الفلسفة واعتماد الأصول التى تمنح الإنسان العربى قدرا أكبر من التجاوز والحرية نحو التفتح والاكتشاف وعمق الرؤية؛ من خلال تجلى مراحل النصية، حتى يستقر الأمر لديه على الإبداع القرائى فى المقام الأول.

أخطأ إذن (أصحاب النقد الجديد) حينما قالوا بـ (النص المغلق)، وتاه (الشكليون)

حينما حصروا أهلية (الأدبية) و (الشعرية) في التوجه النظرى وافتقدوا أداة تقنية موضوعية بعد انحسارهم فى انطباعية اللغة الطبيعية، أو إحصائيات الثنائيات الضدية- فى البنيوية فيما بعد - والتى دفعت العديد منهم إلى التشتت لهثا وراء مسوغ لغوى ذهنى أو منطقى بلغ فى إسرافه حد الانصراف بالنقد الأدبى الى درجة من التجريدية أودت بكل ما اتسم به من سمت وجدانى، وطغت إلى حد كبير علمية النقد على ذاتية الأدب.

وتواصلا مع ذلك المنحى الذى فرض نفسه برهة طويلة على ساحة الإبداع النقدى؛ جاءت (العلاماتية) محاولة الإعلاء من شأن اتساق الطبيعة، باعتباره أحد الفروضات المنطقية التى تخلق نسقا متميزا ما انحسرت العملية النقدية فى البحث عن أنساق أو نظامية تحكم منظومة البنية وتصبح معينا أمثل على تمثل أطروحاتها المؤطرة، مستعينة فى ذلك بتوجهات النظرية فى علم الاجتماع وعلم الأنثروبولوجيا، ومؤكدة مصداقيتها فى حقل الإبداع الأدبى، كأحد تجليات الحقائق الكونية النابعة من النفس البشرية والتى تتسق منظومتها بالضرورة هنا مع المنظومة الكونية. وبعدما كان السؤال فى (الأدبية) عما يمكن أن يصنعه النص ليصبح عملا أدبيا، وفى (الشعرية) عما يصنعه النص نحو الوصول إلى نمط معيارى يحقق القول الشعرى، وفى (البنيوية) عما يجعل من النص بنية لها نظامها ونسقها الذى تحققه وحداتها الصغرى، وكيفية التواصل بينها اعتمادا على نظرية (الثنائية) فى تمثل العلاقات والأنساق منصرفة تماما بها إلى خصائص نصية أو لغوية منطقية مجردة، ما زالت تحفظ للنص قدره من الانغلاق والأسر على ما هو عليه من تراكيب؛ جاءت (العلاماتية) فاتحة هذا النص على الاتساق مع النظام الكونى الطبيعى باتساق متواز مع اللغة الفنية كإحدى الوسائل المعنية بتجلية هذه النظامية فى النص.

ثم تأتى (التناصية) كوسيلة أخرى تحاول أن تحقق نسقا آخر ونظاما جديدا ينطلق من فلسفة (العلاماتية) التطبيقية، غير أن العلامة هنا تحيل إلى غير نظامها (العلاماتى) كما وقع عند (شتراوس) أو (سوسير)، الى منحى نصوصى يجمع العديد من النصوص أو يبقى على نص واحد للفعالية فى النص المحيل بهذه العلامة والتى تصبح هنا (شفرة) نصية قد تكون (إيقاعية) أو (أسلوبية) أو (لغوية) أو (دلالية).

لتصبح كل هذه المحاولات بدءا بـ (الأدبية) وانتهاء بـ (التناصية) ما هى إلا

وسائل تقنية لتأويل النص، أو تحليله، بموجب مسوغ علمي أو فلسفي أو منطقي يمنح الناقد قدرا من المصداقية حتى ينحسر الخلاف على الأصول وتوجهات النظرية إزاء اتساق المنهج من عدمه مع النقد الأدبي كعمل إبداعي.

ولأن النص ليس عملا محددا الأبعاد، ولأنه نشاط مطلق ، قد يكون اتساقه في عدم اتساقه ، أو التزامه في عدم التزامه؛ فإن بعض النقاد بعد انحسار موجة البنيوية الأولى وفيما عرف بما بعد البنيوية قد اجتمعوا على تمثل مناهج (العلاماتية) و(التناصية) و(التفكيكية) في آن واحد مثل (دريدا) و(بارت) و(جينيت) و(ريفايتر) و(فراو) و(لاكان)، حيث استقر بهم الأمر في التفكيكية على فك الدوال عن المدلولات، وانحصرت عملية الإبداع في قراءة القارىء المبدع التي أصبحت قراءة مفتوحة وفق معطيات النظريات الثلاث في النص، لتنهض (العلاماتية) على المنحى العلاماتي في النص ، و (التناصية) تعني بتداخل النصوص الأخرى مع النص حسبما تحيل شفراته إلى ذلك، ثم تعني (التفكيكية) بمدى تحقيق الفضاء الشعري من خلال الدوال العائمة حسبما تقع على ذات القارىء متمثلة انطباعه الذهني والوجداني في آن واحد، ومن هنا تأتي خصوبة مرحلة ما بعد البنيوية، وفي الوقت ذاته فإن كلا من المناهج الثلاثة قابل للفعالية المتفردة، على أن يكون النص الإبداعي الأول هو المنوط به تحديد المنهج القرائي وفق ما تقع عليه شفراته، مع تجاوز تقنية الإحالات في كل منهج على حدة واعتبار الأصل القرائي الأول هو فك الدوال عن المدلولات بانعتاقها وتعويمها بفتح أبواب ونوافذ النص على إشراقات العالم الطبيعي والوجداني خارجه.

وبذا تتحقق مصداقية نظرية المصطلح النقدي، ومدى تمثلها للنظرية في حقلها المعرفي، وكذلك النظرية في النقد الأدبي، واحتوت بذلك الأصل المعرفي في احتواء روح العصر، باعتبارها الجوهر الفعال نحو تفجر الفكر النظري وسيطرته على المنحى المجرد من منطلق شمولي دفع الأدب في اتجاهها كما كان من أمر (الكلاسية) و (الرومانسية) و (الواقعية)، إلى أن تمثل الأدب نظريته فشارك بدرجة ما في إنتاج فلسفة الفكر حتى انسحبت نظرياتها في بعض الأحيان على التعميم، وصار مصدرا لها بعد ما كان عالة على العلوم الإنسانية الأخرى. وبدا إلى حد كبير مدى انسجام الإيقاع المتصل بين النظريات النقدية وبعضها البعض حتى صارت حلقات متصلة يشد بعضها بعضا انطلاقا من الأدبية حتى ما بعد البنيوية،

وكما حدث الانحراف الأول فى نظريات الإبداع عند الواقعية الاشتراكية فإن الانحراف الثانى فى نظريات النقد قد وقع على (التفكيكية) على النحو الذى تحققت به أعلى درجة ممكنة من تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب .

الهوامش

١- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، ص ١٦٦- ١٦٧ ٠
٢- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ص ١٣-١٤ ٠
٣- معجم مصطلحات الأدب، ص ١١٨ ٠
٤- انظر : السابق، ص ٥٦٩ ٠
٥- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، ص ١٦٦ ٠
٦- أنظر : Adictionary of Literary Terms, P. 49.
٧- فى الأدب والنقد، دار نهضة مصر سنة ١٩٧٨، ص ١١٩- ١٢٣ ٠
٨- انظر : السابق ٠
٩- انظر : السابق٠
١٠- تذوق الأدب، مكتبة الأنجلو ط٣ ، ص ٣٠٣ ٠
١١- موسوعة المصطلح النقدى، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة العراق سنة ١٩٨٢طـ٢، المجلد الأول، ص ٢٥٨ ٠
١٢- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، الكويت ع١٧٧ سبتمبر سنة ١٩٩٣، ص ١٤٨ ٠
١٣- السابق، ص ١٥٨- ١٥٩ ٠
١٤- انظر : تذوق الأدب، محمود ذهنى، ص ٣٠٣ ٠
١٥- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، ص ١٦٦ ٠
١٦- معجم مصطلحات الأدب، ص ٧٠- ٧١ ٠

17- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al- maaref, P. 207.

18- Dictionary of Art Terms, P. 50.

١٩- انظر : تذوق الأدب، ص ٢٩٣ – ٣٠٢ ٠
٢٠- انظر : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة الكويت ع ١٧٧سبتمبر سنة ١٩٩٣، ص ١٤٨٠
٢١- انظر : السابق٠
٢٢- موسوعة المصطلح النقدى، الرومانسية، ليليان فرست، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص ١٨٢

٢٣- السابق، ص ١٨٢ – ١٨٣ .

٢٤- السابق، ص ١٨٣ .

25- A Dictionary of Literary Terms, P. 37.

٢٦- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ٧٠ .

27- A Dictionary of Literary Terms, P. 37.

٢٨- عبد المنعم تليمة، مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٨٣ – ١٨٤ .

٢٩- انظر : الرومانتيكية مالها وما عليها، ترجمة أحمد حمدى محمود، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٦، ص ١٩- ٢٠ .

٣٠- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة ع١٧٧ سبتمبر سنة ١٩٩٣، ص ١٦١ – ١٦٤ .

٣١- شكرى عياد ، السابق.

٣٢- موسوعة المصطلح النقدى، ص ١٨٣ .

٣٣- السابق، ص ١٨٦ .

٣٤- السابق، ص ١٨٣ وما بعدها .

٣٥- السابق، ص ١٧٦ .

٣٦- شاكر عبد الحميد ، لغة الحلم والأسطورة فى شعر السبعينيات فى مصر، مجلة ألف سنة ١٩٩٣، ص ٩٨ .

٣٧- من قضايا الأدب الحديث، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٥ ، ص ٢٢١ – ٢٢٢ .

٣٨- تذوق الأدب، ص ٣٠٣ .

٣٩- المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص ٧٣- ٧٥ .

٤٠- السابق.

٤١- السابق.

٤٢- موسوعة المصطلح النقدى، ص ١٧٥ – ١٧٩ .

٤٣- السابق.

44- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al- maaref, P 994.

٤٥- موسوعة المصطلح النقدى ، ص ٢٥٨ .

46- A Dictionary of Literary Terms, P. 193.

٤٧- السابق.

٤٨- السابق.

٤٩- انظر : Dictionary of Art and Artists, P. 312.

٥٠- انظر : موسوعة المصطلح النقدى، ص ١٦١ وما بعدها ٠
٥١- السابق٠
٥٢- السابق ، ص ١٧٠ ٠
٥٣- معجم مصطلحات الأدب، ص ٤٨٨ ٠
٥٤- السابق٠
٥٥- السابق٠
٥٦- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 163.
٥٧- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ٣٢١ ٠
٥٨- انظر : فى الرومانسية والواقعية، سيد حامد النساج، مكتبة غريب، القاهرة سنة ١٩٨١، ص ١٩ ٠
٥٩- السابق٠
٦٠- يقول تعالى : "فإذا سويته ونفخت فيه من روحى فقعوا له ساجدين"، الحجر (٢٩)، ص (٧٢)
٦١- يقول تعالى : ألم نجعل له عينين ولسانا وشفتين وهديناه النجدين"، البلد (١٠)٠
٦٢- الرومانتيكية مالها وما عليها، ص ١٥١ - ١٥٢ ٠
٦٣- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 50
٦٤- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٨٤ - ١٨٨ ٠
٦٥- تذوق الأدب، ص ٣٠٧ ٠
٦٦- عبد المنعم تليمة، مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٩٩ - ٢٠٠ ٠
٦٧- مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٦٤ ٠
٦٨- تذوق الأدب، ص ٣١٧ ، ٣١٩ ٠
٦٩- فى الرومانسية والواقعية ، مكتبة غريب القاهرة سنة ١٩٨١، ص ٧٤ - ٨١ ٠
٧٠- مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٦٧ ٠
٧١- معجم مصطلحات الأدب، ص ٤٦٦ ٠
٧٢- السابق٠
٧٣- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 157.
٧٤- صلاح فضل، منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، دار المعارف سنة ١٩٨٠ ط٢، ص ١١- ١٥
٧٥- السابق٠
٧٦- *انظر : السابق*٠
٧٧- انظر : فى الرومانسية والواقعية، ص ٧٧ ٠

٧٨- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ١١- ١٥ .

٧٩- انظر : فى الرومانسية والواقعية، ص ٧٧ .

٨٠- عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه، ص ٣٥ - ٣٦ .

٨١- محمد مندور، فى الأدب والنقد، ص ١٣٣ .

٨٢- ليليان فرست، موسوعة المصطلح النقدى، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص ٢٥٤ .

٨٣- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٨٨ وما بعدها.

٨٤- ليليان فرست، موسوعة المصطلح النقدى، ص ٢٥٥ .

٨٥- مقدمة فى نظرية الأدب، ص ٢١٠ .

86- A Dictionary of literary terms, P. 181.

٨٧- انظر : موسوعة المصطلح النقدى، ص ٢٥٧ .

٨٨- صلاح فضل، منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ١٨٦ .

٨٩- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٦٧ .

٩٠- للمعجم مصطلحات الأدب، ص ٣٤٢ .

٩١- محمود ذهنى ، تذوق الأدب، ص ٣١٨ .

٩٢- Dictionary of Art Terms, P. 127.

٩٣- انظر : معجم الدراسات الإنسانية، ص ٢٥٣ .

٩٤- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٣٤٣ .

٩٥- انظر : فى الرومانسية والواقعية، ص ٨٣ .

٩٦- انظر : تذوق الأدب، ص ٣١٨ .

٩٧- محمود ذهنى، السابق .

٩٨- "أدباء معاصرون، إسماعيل أدهم، تحرير وتقديم أحمد الهوارى، دار التضامن ، القاهرة سنة ١٩٨٤، ص ٧- ١٥ - شعراء معاصرون، إسماعيل أدهم، تحرير وتقديم أحمد الهوارى، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٨٤، ص١٠٥ - ١١٠ .

٩٩- انظر : Dictionary of Art and Artists, P. 346.

١٠٠- انظر : الرمزية تشارلز شادويك، ترجمية نسيم ابراهيم ، الهيئة العامة للكتاب، ص ٤٠ .

١٠١- انظر : قصيد النثر، سوزان برنار ، ترجمة زهير مجيد، آفاق الترجمة ع ٢١ ديسمبر سنة ١٩٩٦، ص ١١٣ - ١١٤ - معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٥٣ .

١٠٢- مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٥٣ .

١٠٣- انظر السابق.

١٠٤- انظر الرمزية، تشارلز شادويك، ص ٤٠ .

١٠٥- تشارلز شادويك، السابق، ص ٤٢ .
١٠٦- محمود ذهني، تذوق الأدب، ص ٣١٩ – ٣٢٠ .
١٠٧- السابق، ص ٣٢٠
١٠٨- انظر : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد ، ص ٣ .
١٠٩- انظر : في الأدب والنقد، محمد مندور، ص ١٣٧ – ١٣٨ .
١١٠- انظر : الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل ، ص ٣٧ .
١١١- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ١٥٥ – ١٥٦ .
١١٢- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 78 .
١١٣- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ١٥٥ – ١٥٦ .
١١٤- Adictionary of Literary Terms, P. 90.
١١٥- انظر : نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر م٢٢، ع ٣،٤ يونية سنة ١٩٩٤، ص ٨٦ .
١١٦- السابق.
١١٧- انظر : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ١٩٩- ٢٠٠ .
١١٨- السابق.
١١٩- السابق.
١٢٠- English Dictionary, B.B.C. Group, P. 182.
١٢١- انظر : معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ٩٥ .
١٢٢- جدلية المصطلح الأدبي، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص ١٢١، ١٢٢ .
١٢٣- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص ١٠٠ .
١٢٤- انظر : A Dictionary of Literary Terms, P. 50-51.
١٢٥- انظر : تذوق الأدب، ص ٣٣٤ ، وانظر : الأدب وفنونه، ص ٣٩ .
١٢٦- انظر : Adictionary of Literary terms, P. 213, 50-51.
١٢٧- معجم مصطلحات الأدب، ص ١٠٠ .
١٢٨- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية ، ص ٩٥ .
١٢٩- انظر : Dietiamary of Art and Artists, P. 345.
١٣٠- انظر : تذوق الأدب، محمود ذهني، ص ٣٣٢ .
١٣١- معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٥٠ .
١٣٢- مجدي وهبه ، معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٥٠ .
١٣٣- A Dictionary of Literary Terms, P. 213.

١٣٤- انظر : السابق.
١٣٥- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٢٠١ - ٢٠٤ .
١٣٦- انظر : معجم مصطحات الأدب، ص ٥٥٠ .
١٣٧- صلاح فضل، منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٢٠٣ - ٢٠٤ .
١٣٨- انظر : تذوق الأدب،ص ٣٣٣ - ٣٣٤ .
١٣٩- انظر : معجم مصطلحات الأدب ، ص ١٥٤ - ١٥٥ .
١٤٠- انظر : A Dictionary of Literary Terms, P. 77.
١٤١- انظر : السابق.
١٤٢- انظر : تذوق الأدب ، ص ٣٣٦ - ٣٣٨ .
١٤٣- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ١٥٥ .
١٤٤- الكهف (٢٩).
١٤٥- النجم (٣٩).
١٤٦- البلد (١٠).
١٤٧- القصص (٧٨).
١٤٨- يونس (٢٤).
١٤٩- انظر : الأسس النفسية للإبداع الفنى، مصطفى سويف، دار المعارف سنة ١٩٨١ ط٤، ص ١١-١٢ .
١٥٠- انظر : آل عمران (١٩٠)، (١٩١) .
١٥١- انظر : الأدب وفنونه، ص ٤١ - ٤٢ .
١٥٢- انظر : A Dictionary of Literary Terms, P. 77.
١٥٣- مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٢- ٥٢٦ .
١٥٤- انظر : Dictionary of Art and Artists, P. 336.
١٥٥- انظر : فى الرومانسية والواقعية، ص ٨٨ .
١٥٦- محمود الربيعى،مداخل نقدية معاصرة، مجلة عالم الفكر م٢٣ع١،٢ديسمبر سنة ١٩٩٤،ص٣٠٩
١٥٧- محمود الربيعى، السابق.
١٥٨- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٤٩ - ٥٠ .
١٥٩- انظر : السابق ، ص ٧٨ - ٨٥ .
١٦٠- السابق.

١٦١- انظر : السابق.
١٦٢- انظر : الأدب الروسى، مكارم الغمرى، مجلة فصول م ١١ ع ٢ سـنة ١٩٩٢ ، ص ١٧١ ، ١٧٢ .
١٦٣- شكرى عياد، دائرة الإبداع، ص ٨٠ - ٨١ .
١٦٤- انظر : أساليب السرد فى الرواية العربية، كتابات نقدية ع ٢٦ يناير سنة ١٩٩٥ ، ص ٥٩ .
١٦٥- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٥٣ - ٥٤ .
١٦٦- انظر : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عـالم المعرفـة ع ١٧٧ سبتمبر سنة، ١٩٩٣، ص ٢٤ - ٣٤ .
١٦٧- انظر : إضاءات ، كتاب الثقافة الجديدة ، ع ١٥، ص ١٧٥ - ١٧٦ .
١٦٨- انظر : Dectionary of Art Terms, P. 115.
١٦٩- انظر : فى الرومانسية والواقعية، ص ١١٥ .
١٧٠- تذوق الأدب، ص ٣٣٩ .
١٧١- دراسات فى الأدب المسرحى، ص ٨٦ .
١٧٢- انظر : مداخل نقدية نقدية معاصرة، محمود الربيعى، مجلة عـالم الفكـر م٢٣ ع ١،٢ ديسمبر سنة ١٩٩٤ ، ص ٣٠٦ - ٣٠٧ .
١٧٣- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ١٠٣ - ١٠٤ .
١٧٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٧٨ - ٨٨ .
١٧٥- السابق ، ص ٨٨ .
١٧٦- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ١٠٥ - ١٠٨ .
١٧٧- انظر : دراسات فى الأدب المسرحى، ص ٨٧ .
١٧٨- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٢٩٤ وما بعدها .
١٧٩- صلاح فضل، السابق.
١٨٠- انظر : السابق، ص ٢٩٩، ص ٧٨، ٨٨ .
١٨١- انظر : النبوية وما بعدها، ص ٩١، ٩٢ .
١٨٢- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص ١١٦ .
١٨٣- انظر : العالم والنص والناقد، فريال جبورى، مجلة فصول م٤ ع ١ سـنة ١٩٨٣، ص١٨٧ .
١٨٤- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٤٣ .
١٨٥- انظر : مقدمة ابن خلدون، دار الشعب، ص ٥٣٥- ٥٣٦ .

١٨٦- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٤٤ .

١٨٧- انظر : السابق.

١٨٨- انظر : اللغة والإبداع، ص ٦٠ ، ٦١ .

١٨٩- شكرى عياده، السابق، ص ١٢٥ - ١٢٦ .

١٩٠- انظر : الأسلوب والأسلوبية، أحمد درويش، مجلة فصول م٥ ع ١ سـنة ١٩٨٤، ص ٦٠ .

١٩١- صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول م٥ ع ١ ديسمبر سنة ١٩٩٤ ، ص ٤٩ .

١٩٢- انظر : A Dictionary of Linguistics And Phonetics, P. 292.

١٩٣- انظر : علم الأسلوب، صلاح فضل، الهيئة العامة للكتاب ، دراسات أدبيـة سـنة ١٩٨٥ ط٢، ص ١١-١٥ ، ص ٤٨ ، ٤٩ ، ص ٥٨ . فى منهجيـة الدراسـة الأسلوبية، محمد الهادى الطرابلسى، مركز الدراسات بتونس سـنة ١٩٨١ ، ص ٢١٥ .

١٩٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٠٦ .

١٩٥- صلاح فضل، علم الأسلوب، ص ١٨٩ .

١٩٦- انظر : السابق.

١٩٧- انظر : السابق، ص ١٠٨ .

١٩٨- انظر : السابق، ص ١٦٦ .

١٩٩- شكرى عياد، اللغة والإبداع ، ص ٩٠ .

٢٠٠- انظر : السابق ، ص ٣١ - ٣٢ .

٢٠١- انظر : الخطيئة والتفكير ، ص ١٧ - ١٨ .

٢٠٢- انظر : السابق،

٢٠٣- انظر : السابق.

٢٠٤- انظر : السابق، ص ٢١- ٢٢ .

٢٠٥- انظر : نظرية الأدب المعاصر، ديفيد بشبندر ،ص ٢٥ .

٢٠٦- صلاح فضل، علم الأسلوب، ص ٦١ .

٢٠٧- انظر : نظرية الأدب المعاصر، ص ٢٥ - ٢٨ .

208- A Dictionary of Literary Terms, P. 139.

٢٠٩- السابق .

٢١٠- انظر : النظرية الأدبية المعاصرة، ص ٢٧ - ٢٨ .

٢١١- انظر : السابق.

٢١٢- انظر : علم الأسلوب، صلاح فضل ، ص ١١٣ .

٢١٣- انظر : منهج فى التحليل النصى، محمد حماسة عبد اللطيف، مجلة فصول م١٥ ع٢ سنة ١٩٩٦، ص ١١٦ .

٢١٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص ٧٥ .

٢١٥- انظر : A Dictionary of Literary Terms, P. 90.

٢١٦- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 84.

٢١٧- محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٦٩ - ٧٠ .

٢١٨- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة ، المعجم، ص ٥٠ .

٢١٩- محمد عنانى، السابق.

٢٢٠- انظر : مداخل نقدية معاصرة، محمود الربيعى، مجلة عالم الفكر م٢٣ ع ١، ٢ ديسمبر سنة ١٩٩٤، ص ٣١٦

٢٢١- صبرى حافظ ، شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، عين للدراسات سنة ١٩٩٥، ص ١٨٤- ١٨٥ .

٢٢٢- النقد والحداثة، ص ٤٨ .

٢٢٣- انظر الأسس النفسية للإبداع الفنى، مصطفى سويف، ص ٢٢٧ .

٢٢٤- محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٧٠ .

٢٢٥- الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص ١٧ .

٢٢٦- يقع هذا المصطلح فى قضايا (الصوت الدال)، ضمن قضية (المشترك اللفظى وتباين التصور) لاعتماد البعض مقولة (الشاعرية) بدلا من (الشعرية) فى مقابل Poetics انظر القضية.

٢٢٧- انظر : الخطيئة والتكفير ، ص ١٨ .

٢٢٨- جابر عصفور، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٣٠ .

٢٢٩- حاتم الصكر ، قصيدة النثر، مجلة فصول م١٥ ع ٣ خريف سنة ١٩٩٦ ، ص ٧٦ .

٢٣٠- انظر : السابق.

٢٣١- بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص ٦١ .

٢٣٢- انظر : قراءة جديدة للبلاغة القديمة، رولان بارت ، ترجمة عمر أوكان، أفريقيا الشرق سنة ١٩٩٤ ، ص ٦ (رأى المترجم).

٢٣٣- انظر : الصورة الفنية فى التراث، جابر عصفور، ص ١٦٣ .

234- A Dictionary of Linguistics And Phonetics, P235.

٢٣٥- محمد عبد المطلب ، تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، ص ٦٩ .

٢٣٦- انظر : أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل ، ص ٢٤ .
٢٣٧- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٢٦ .
٢٣٨- انظر : الخطيئة والتفكير ، ص ٢٧ – ٢٥ .
٢٣٩- انظر : أساليب السرد فى الرواية العربية، صلاح فضل ، ص ١٢٦ .
٢٤٠- السابق ، ص ١٣٥ .
٢٤١- صلاح فضل، بلاغة الخطاب، وعلم النص، ص ٥٣ .
٢٤٢- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٧٦ .
٢٤٣- انظر : السابق ، ص ٧٨ .
٢٤٤- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٤٠ .
٢٤٥- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٧٨ – ٨٢ .
٢٤٦- انظر : السابق، ص ٨٣ .
٢٤٧- انظر : عصر البنيوية، إديث كريزويل ، ترجمة جابر عصفور، رأى المترجم، ص ٩،١٠.
٢٤٨- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٤٠ .
٢٤٩- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٢٢٩ – ٢٣٠ .
٢٥٠- جابر عصفور ، عصر البنيوية ، ص ٣٨٥ .
٢٥١- انظر : عصر البنيوية ، ص ١٧ .
٢٥٢- إديث كريزويل، عصر البنيوية ، ص ١٧ .
٢٥٣- " كل مذهب يسلم بوجود مبدئين مستقلين كالمادة والورح أو الجسم والنفس أو الخير والشر" انظر : معجم الدراسات الإنسانية، ص ١١٤ .
٢٥٤- انظر : مسألة القصة من خلال بعض النظريات الحديثة، رشيد الغزى، مجلة الحياة الثقافية بتونس، ع ١ أكتور سنة ١٩٧٧، ص ٩٠ .
٢٥٥- يمنى العيد، فى معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت سنة ١٩٨٣ ، ص ٩- ١٢ .
٢٥٦- انظر : قضية البنيوية ، دار أمية تونس سنة ١٩٩١ ، ص ٣٣ .
٢٥٧- انظر : جدلية المصطلح الأدبى، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص ١٣٠ – ١٣١
٢٥٨- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١١٩ .
٢٥٩- انظر : قضية البنيوية ،ص ٤٤ .
٢٦٠- انظر : السابق ، ص ١٢- ١٣ .
٢٦١- الفلسفة والنقد الأدبى، مجلة فصول م ٤ ع١ سنة ١٩٨٣ ، ص ١٨ .

٢٦٢- انظر : قضية البنيوية، ص ٢٩ .

٢٦٣- السابق ، ص ٣٠ - ٣١ .

٢٦٤- محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٠٣ .

٢٦٥- انظر : السابق.

٢٦٦- البنائية بين العلم والفلسفة، مجلة الأقلام العراقية، ع٤ سنة ١٩٧٨، ص ٧-١٢ .

٢٦٧- نبيلة ابراهيم ، السابق.

٢٦٨- انظر : مداخل نقدية معاصرة ، محمود الربيعى، مجلة عالم الفكـــر م٢٣ ع ١،٢ ديسمبر سنة ١٩٩٤ ، ص ٣٢١

٢٦٩- انظر : A Dictionary of Lingueistics And Phonetics, P. 290.

٢٧٠- انظر : Colin Mercer, Marxism, Structuralism and the problem of literature,

Aron Studies, Second Series, 1985, P. 44

٢٧١- انظر : اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت كمال ، مجلة فصول م٥ ع ١ ديسمبر سنة ١٩٨٤، ص ٣٧

٢٧٢- السابق .

٢٧٣- انظر : ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، محمد بنيس ، دار العودة بيروت سنة ١٩٧٩، ص ١٨- ٢٠ .

٢٧٤- انظر : الخطيئة والتكفير ، ص ٣١- ٣٢ .

٢٧٥- انظر : عصر البنيوية ، ص ٣٣٩ - ٣٤١ .

٢٧٦- انظر : السابق .

٢٧٧- انظر : السابق.

٢٧٨- انظر السابق.

٢٧٩- عبد السلام المسدى، قضية البنيوية، ص ٢٣ .

٢٨٠- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عـــالم المعرفـــة ع ١٦٤، ص ١٣٣ - ١٣٤ .

٢٨١- صلاح فضل، السابق.

٢٨٢- انظر : قضية البنيوية، ص ٥٣ - ٥٤ .

٢٨٣- انظر : عصر البنيوية ، ص ٣٨٣ .

٢٨٤- انظر : قضية البنيوية، ص ٧٨ - ٧٩ .

٢٨٥- انظر : البنية التكوينية فى المغرب، محمد خرماش، مجلة فصول م٩ ع ٣،٤ سـنة ١٩٩١، ص ١٢٥ .

٢٨٦- انظر : بين الفلسفة والنقد، ص ٨٢ ٠
٢٨٧- انظر : عصر البنيوية، ص ٥٦ - ٥٩ ٠
٢٨٨- انظر : السابق ٠
٢٨٩- انظر : نظرية الأدب المعاصر، ص ٦٤ - ٦٥ ٠
٢٩٠- انظر : بين الفلسفة والنقد، ص ٨٧ ٠
٢٩١- تحليل النص الشعرى، ص ٣٠ ٠
٢٩٢- ثمة قضية مصطلحية تشمل ذلك المصطلح بفعالية الصوت الدال وتقع ضمن قضايا اللغة بين المعيارية الأصطلاحية وعموم الدلالة، فى (اختلاف الصوت الدال على تصور أوحد) (انظر القضية)٠
٢٩٣- انظر : بين الفلسفة والنقد، ص ٩٧ - ٩٩ ٠
٢٩٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٥٣ ٠
٢٩٥- انظر : مدخل إلى السميوطيقا، ص ٣٥١ - ٣٥٢ ٠
٢٩٦- انظر : عصر البنيوية، ص ٢٤ ٠
٢٩٧- انظر : السابق، ص ٣٣٩ ٠
٢٩٨- انظر : النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١١١ ٠
٢٩٩- انظر : مدخل إلىالسميوطيقا، ص ٣٥١ - ٣٥٢ ٠
٣٠٠- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص ١٥٣ ٠
٣٠١- انظر : السيميائيات، مجلة عالم الفكر، م٢٤ ع ٣ سنة ١٩٩٦، ص ١٩٢ ٠
٣٠٢- انظر : عصر البنيوية، ص ٣٦١ - ٣٦٢ ٠
٣٠٣- انظر السابق، ص ٣٦١ - ٣٦٢ ٠
٣٠٤- مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٢٥ - ١٢٦ ٠
٣٠٥- علم اللغة العام، ص ٣٤ - ٣٦ ٠
٣٠٦- أمينة رشيد، مدخل إلى السميوطيقا ، ص ٥٢ ٠
٣٠٧- انظر : مدخل إلى السميوطيقا ، ص ١٨-١٩ ٠
٣٠٨- انظر A Dictionary of Linguistics And Phonetics, P. 275 176 .
٣٠٩- انظر : حول بويطيقا العمل المفتوح، سيزا قاسم ، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤، ص ٢٣٣
٣١٠- انظر : سميولوجية اللغة، إميل بنفنست، ترجمة سيزا قاسم، مدخل إلى السميوطيقا، ص ١٨٠
٣١١- انظر : مدخل إلى السميوطيقا ، ص ٣١ ٠
٣١٢- انظر : السابق، أمينة رشيد ، ص ٥٧ ٠

٣١٣- انظر : السابق، ص ٣٥١ .

٣١٤- انظر : مصطلح (العلامة) السابق الإشارة إليه فى قضايا الترجمة.

٣١٥- محمد حافظ دياب، النقد الأدبى وعلم الاجتماع، مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص ١٧ .

٣١٦- انظر : مدخل إلى السميوطيقا، أمينة رشيد، ص ٥٢ - ٥٣ .

٣١٧- انظر : السابق.

٣١٨- انظر : السابق، ص ٥٣ .

٣١٩- "القارىء والنص، مجلة عالم الفكر، م٢٣ ع ١، ٢ يونيو سنة ١٩٩٠، ص ٢٦١ - ٢٦٢ .

٣٢٠- انظر التناصية ، بيير مارك دوبيازى، ترجمة الرحوتى عبد الرحيم، مجلة علامات ج٢١ م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص ٣٠٨ .

٣٢١- انظر : التناصية ، ليون سومفيل ، ترجمة وائل بركات ، مجلة علامات ج٢١ م٦ سبتمبر سنة١٩٩٦، ص ٢٣٩ .

٣٢٢- فريال جبورى، فيض الدلالة وغموض المعنى، مجلة فصول م٤ ع٣ سنة ١٩٨٤، ص ١٨٧ .

٣٢٣- المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبى، مجلة ألف ع٤ سنة ١٩٨٤ ، ص ٤٣ .

٣٢٤- انظر : وردية ليل، مجلة فصول م١١،ع٤ سنة ١٩٩٣ ، ص ٢٧٨ .

٣٢٥- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١١٠ .

٣٢٦- انظر : الخطيئة والتكفير ، ص ٣٢٠ - ٣٢٤ .

٣٢٧- انظر : الملكة الشعرية والتفاعل النصى، محمد بربرى، مجلة فصول م٨ ع٣،٤ سنة ١٩٨٩، ص ٢٢ .

٣٢٨- جابر عصفور ، عصر البنيوية، ص ٣٩٢ .

٣٢٩- تحليل الخطاب الشعرى، المركز الثقافى بالمغرب سنة ١٩٨٥ ، ص ١٢٠ - ١٢١ .

٣٣٠- انظر : التناصية ، بير مارك دوبيازى، ترجمة الرحوتى عبد الرحيم، مجلة علامات ج٢١ م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦ ، ص ٣٠٨ - ٣١٧ .

٣٣١- بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص ٢٤٠ - ٢٤١ .

٣٣٢- حول بويطيقا العمل المفتوح، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤ ، ص ٢٣٦ - ٢٣٧ .

٣٣٣- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٤٧ .

٣٣٤- انظر : التناصية ، دوبيازى، ترجمة الرحوتى عبد الرحيم، مجلة علامات ج٢١

م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦ ، ص ٣٠٨ -٣١٧ .

٣٣٥- انظر : قراءة فى كتاب (الرواية والتراث السردى سعيد يقطين)، مجلة فصول م١٣ ع٤ شتاء سنة ١٩٩٥ ، ص ٢٦٤ - ٢٦٩ .

٣٣٦- انظر - على سبيل المثال - التأثيرات القرآنية فى الشعر العربى المعاصر (ماجستير)، عزت جاد، آداب الزقازيق سنة ١٩٩٢ ، ص ١٠٠ - ١٠٣ .

٣٣٧- وذلك ما يندرج تحت ما أسمته (سيزا قاسم) التناص الداخلى الذى يعمل على تماسك العمل الأدبى ليجعل منه نصا.

٣٣٨- انظر : التأثيرات القرآنية فى الشعر العربى المعاصر (ماجستير)، عزت جاد، آداب الزقازيق سنة ١٩٩٢ ، قصيدة الخروج لـ (صلاح عبد الصبور)، ص ٨٠- ٨٤ .

٣٣٩- انظر : جدوى المصطلح.

٣٤٠- انظر : التناص وإشاريات العمل الأدبى، صبرى حافظ، مجلة ألف ع٤ سنة ١٩٨٤ ، ص ٩-١٢ .

٣٤١- انظر : السابق، ص ٢٧ - ٣٠ .

٣٤٢- انظر : بواكير المصطلحات النقدية، رجاء عيد، مجلة فصول م٦ ع٢ سنة ١٩٨٦، ص ١١٣ .

٣٤٣- انظر : السابق، ص ١١٠ .

٣٤٤- انظر : الحداثة السلطة النص، مجلة فصول م٤ ع٣ سنة ١٩٨٤، ص ٧٥ .

٣٤٥- انظر : وردية ليل، وليد الخشاب، مجلة فصول م١١ ع١١ سنة ١٩٩٣ ، ص ٢٧٧- ٢٧٨ .

٣٤٦- عن كتابات نقدية ع٢٣ ديسمبر سنة ١٩٩٣ ص ١٧١ .

٣٤٧- انظر : تنويعات حول لعبة النسيان، مجلة فصول م٨ ع٣،٤ سنة ١٩٨٩، ص ١٧٥ .

٣٤٨- انظر : شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، ص ١٨٦ .

٣٤٩- انظر : التناص وإشاريات العمل الأدبى، مجلة ألف ع٤ سنة ١٩٨٤ ، ص ٢١ - ٢٦ .

٣٥٠- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص ١٣١ .

٣٥١- انظر : الخطيئة والتكفير ، ص ٥٠ .

٣٥٢- انظر : المصطلح النقدى وآليات صياغته ، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣ ، ص ١٠٥

٣٥٣- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٣١ .

٣٥٤- انظر : نظرية الأدب المعاصر، ص ٧٥ - ٧٧ .

٣٥٥- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، تيرى إيجلتون ، ص ١٦١ - ١٦٢ .

٣٥٦- انظر : البنيوية وما بعدها،ص ٢٢٨ .

٣٥٧- انظر : ما بعد الحداثة، ص ٥٤ .

٣٥٨- انظر : السابق .

٣٥٩- انظر : التفكيك النظرية والتطبيق، سمية سعد ، مجلة فصول م٤ ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ٢٣٢

٣٦٠- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٣٣ .

٣٦١- انظر : المسرح التجريبى ومفهوم اللاتحدد، ما يكل هو فيل ، ترجمة سامح فكرى، مجلة فصول م١١ ع ٤ سنة ١٩٩٥ ص ٥٨ .

٣٦٢- محمود الربيعى، مداخل نقدية معاصرة ،مجلة عالم الفكر م٢٣ ع١،٢ ديسمبر سنة ١٩٨٤ ، ص ٣٢٢ .

٣٦٣- انظر : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ١٦٣ - ١٦٤ .

٣٦٤- انظر : الخطيئة والتكفير ، ص ٥١ .

٣٦٥- انظر : السابق، ص ٥٤ - ٥٥ .

٣٦٦- انظر : تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، محمد عبد المطلب، ص ١٥٨ .

٣٦٧- انظر : الخطيئة والتفكير، ص ٥٤ - ٥٥ .

٣٦٨- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ص ١٤٦ - ١٤٧.

٣٦٩- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٤٦ - ١٤٧ .

٣٧٠- انظر : قراءة النص، حسن حنفى ، مجلة ألف ع ٨ سنة ١٩٨٨ ،ص ١٨ .

371

upon- Avon Studies, Second Series, 1985, P. 59- 60 .

٣٧٢- انظر : السابق .

٣٧٣- محمد عنانى ، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٤٨ - ١٤٩ .

الفصل الثالث

اللغة المعيارية الاصطلاحية
وعموم الدلالة

- اللفظ بين درجة الصفر والتخصص الدلالي المشترك
- اللفظي وتباين التصور اختلاف الصوت الدال على
- تصور أوحد ضبابية المصطلح في الحقل الدلالي

إنها اللغة، حسبما اعتمدت اعتباطيتها النسبية؛ تعددت تصورات أصواتها الدالة، كحصاد طبيعى لاختلافات التواطؤ والشيوع، ثم هى مازالت فى الوقت ذاته ومن خلال فعالية تواطؤ الذاكرة العظمى تحافظ على مرجعية هذه التصورات.

ولما كانت الدلالة طريقا لالتقاء تفعيل أحد هذه التصورات دون آخر، حسبما يقع اللفظ فى السياق؛ فإن هذا اللفظ يتجلى بصورة تشهد إعمال دلالات متعددة له دون تحفظ أو قيد بما يشمل العموم، ولأن السياق الأدبى هو أحد السياقات التى يمكن أن تشغل حيز عموم الدلالة للفظ؛ فإن وقوع التواطؤ والشيوع على أحد تصورات هذا اللفظ ليعمل فى المجال المصطلحى وفق المعيارية الاصطلاحية؛ يصبح بمثابة إعادة تشكيل للغة ما انتزع ذلك اللفظ من المادة الخام لهذه اللغة، ويدخل اللفظ بذلك ميلادا جديدا لا يسلم من حتمية الصراع بين تقييد دلالته فى شكل مصطلحى يحتوى التصور الأوحد المتواطأ عليه؛ وإعمال الدلالة المطلقة للفظ كإشارة لغوية. وهنا تأتى فعالية الأصل اللغوى فى نظرية المصطلح النقدى، حيث الفصل بين آليات ذلك المعترك، لتنصرف إلى قضيته الأولى التى تعنى بوضع اللفظ بين درجة الصفر أو اللامعنى والتخصص الدلالى، لتمثل الدرجة الأولى قمة الانعتاق بين الدال والمدلول، وتصل الاعتباطية إلى ذروتها، وتبلغ معها تعددية التصورات أقصى درجة ممكنة فى فعالية اللفظ كإشارة لغوية، الأمر الذى يفضى إلى وقوع ذلك اللفظ على عموم الدلالة، بينما تقع الدرجة الثانية - التخصص الدلالى - على قمة الانحسار فى التصور المصطلحى الأوحد، وتفقد الاعتباطية فعاليتها تماما، ويصير اجتناب الضبابية مرهونا بشيوع التواطؤ. أما ما عدا ذلك فإنه لامشاحة فى الالتباس ما كانت حاجة الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى إلى المصطلح والإشارة اللغوية للفظ على حد سواء، ريثما يستقر الشيوع فتنحصر التصورات رويدا رويدا فى تصور أوحد يقوى فيه معامل الارتباط بينه وبين الصوت الدال حتى يكاد يخرج اللفظ تماما من الإشارة اللغوية إلى المصطلح. ومثله ما وقع لمصطلحات : العمل، النص، الخطاب، اللغة، الكلام، الكتابة، القراءة.

ولأن هذه اللغة تتمتع أيضا بظاهرة الترادف على النحو الذى يجعلها مقصورة على الأصوات الدالة والتصورات دون الدلالة؛ فإن الإشارات اللغوية انطلاقا من مبدأ الاعتباطية والتحول الدلالى قد أصبح لها من التصورات ما تتفق أو تختلف عليه هذه الإشارات، شأنها شأن الأصوات الدالة، ليغدو من الطبيعى

الوقوع على ترادف صوتي واختلاف في التصورات، أو ترادف تصوري واختلاف في الأصوات الدالة. ولما كان المصطلح أحد مفردات اللغة فإنه لا يسقط حقه البتة - مادام لم يستقر بعد - في الفعالية بتصور أو صوت دال عند البعض بشكل يختلف عنه عند البعض الآخر ماتباعدت الشقة الزمانية أو المكانية بينهما وانقطعت سبل التداول أو المشاركة فيه، وعلى الرغم من كون ذلك اختلاف تواطؤ وشيوع إلا أنه مردود في الأساس إلى الأصل اللغوي الذي يسمح بهذه الزئبقية كطبيعة لغوية في المقام الأول، وهذه إفادة لا تختلف مع مصطلح المصطلح مارد ذلك إلى نظرية المصطلح النقدي التي أكدت على فعالية المصطلح انطلاقا من الحقل المعرفي المتخصص، وذلك ما وقعت عليه قضية (المشترك اللفظي وتباين التصور) كقضية حقل معرفي متخصص وقع الخلط فيها بين مصطلحات تضاربت تصوراتها بين نظرية وأخرى، أو وقعت في مجادلة القديم والجديد في الحقل المعرفي المتخصص للنقد الأدبي العربي ومنها : (الشعرية والشاعرية)، و(الدراما).

أما قضية (اختلاف الصوت الدال على تصور أوحد) فهي على النقيض من سابقتها مع خضوعها للأصل اللغوي ذاته، واعتماد ظاهرة ترادف الأصوات الدالة، غير أنها مااعتمدت الترجمة كعرض يمكن أن تتضاعف هذه الدوال تبعا لاتساع رقعة الترجمة على الأصل، من قبيل البحث عن الصوت الدال الأنسب المقابل وفق أسس الاصطلاح لاحتواء التصور، وخير مثال لهذه القضية هو ترادف الأصوات الدالة على : العلاماتية، السميوطيقا، السميولوجيا، الأعراضية، الدلائلية، الرموزية، الإشارية، السيميائية، السيمية، السيمياء. وكذلك : البرجماتية، التداولية، الذرائعية، النفعية، علم المقاصد. ومنها أيضا : الانحراف، التجاوز الانتهاك، كسر البناء، العدول، الانزياح.

ولأن الحقل الدلالي ينتمي إلى عضوية التصورات؛ فإن ضبابية هذا الحقل تتجلى أشد ما تكون حال الوقوف على حد التعريف لوحداتها التصورية حتى أنه يصعب الفصل بين وحدة وأخرى إلا بتعويل تصورها على تصورات الوحدات ككل، وذلك شأن الرواية، القصة، القصة القصيرة، الأقصوصة.

أولاً : اللفظ بين درجة الصفر والتخصص الدلالى

العمل، النص، اللغة، الخطاب، الكلام، الكتابة، القراءة

إن أهم ما يجلى الفرق بين الإشارة اللغوية والمصطلح هو وقوع الأولى في درجة الصفر الدلالى حال إفرادها، وحتى إذا ما دخلت معترك التداول فإنها تتشكل دلالتها حسب العلاقات السياقية فتعمل تصورا أوحدا من تصوراتها ليحدد دلالتها فى اللغة العادية، بينما تصل فى اللغة الفنية إلى ما يسميه (صلاح فضل) الفراغ الإبداعى[1] وذلك بالانعتاق التام بين دالها ومدلولها، وهى أعلى درجات (الانحراف) للغة العادية والتى تعنى بها اللغة الفنية. أما المصطلح فهو إشارة لغوية تخصصت دلالتها لتعمل بدلالة ثابتة فى كل الأحوال، حال تفردها أو تعددها، فى سياقات مختلفة ومن ثم فإنه إذا وقعت وحدة اللفظ كمصطلح وكإشارة لغوية فى آن واحد فى الحقل المعرفى ذاته؛ فإن الفصل بينهما يصبح من الصعوبة بمكان، ولأن المصطلحات لغة علم، والإشارة اللغوية لغة عادية، وإبداعية منحرفة؛ فإن الصدام الواقع بينهم يتجلى بشكل أقوى فى لغة النقد الأدبى التى تعتمد اللغات الثلاث، ويظل الوضع كذلك، إلى أن يبلغ المصطلح حدا من الشيوع لا يقل عن شيوع تصورات الصوت الدال كإشارة لغوية، وهنا تصبح لغة النقد أكثر علمية وأكثر تحديدا، ومع ذلك فإن المصطلح لن يبلغ من السطوة ما يخرج به هذه الإشارة اللغوية من الحقل المعرفى تماما حتى يتفرد بالتخصص الدلالى الذى استقر على تصور أوحد بينما هذه الإشارة اللغوية لما تزل تحمل للصوت الدال تصورات أخرى تقع فى صميم المعرفة الاصطلاحية اللغوية، ليبقى الجدل مستمرا، وكأنه قدر النقد الأدبى، حتى تتجرد ما أمكن لغة الخطاب ويعى الناقد القضية، فتتحتم للنقد لغة وسياق خاص يستجلى ذلك التخصص الدلالى لشفراته الخاصة دونما لبس أو تشتت.

ومن ناحية أخرى فإن هذه الإشارات اللغوية التى ظلت تعمل ردحا طويلا على إطلاق دلالتها؛ إنما دخلت ذلك الأسر الدلالى وفق معطيات بعض النظريات النقدية فى مداخلات النقد الجديدة، وهى بذلك يفترض دخولها فى صراع آخر ما وقعت هذه النظريات فى مجادلات الرفض والقبول، وذلك هو التشتت الأكثر عنفا، لأن ذلك يعنى اضطرابا لاحدود له؛ إلا أن هذا الاضطراب قد يفتر إلى حد كبير حال بلوغ النقد نضجه العملى، فيؤصل لهذه النظريات وفق إطار يحفظ حدود المفاهيم دون تعسف، ويبقى لمعترك التداول القول الفصل، وتبقى معنا منظومة :

العمل، النص، الخطاب، اللغة، الكلام، الكتابة، القراءة، شاهدة على إفلات المصطلح بتخصصه الدلالي من الإشارة اللغوية بعموم دلالتها. غير أن تقنية تصوراتها تنحصر في تعالق الأصوات الدالة التي تحمل ذلك التخصص الدلالي، ليصبح إفراد التصور رهن الفصل بين كل مصطلح على حدة من جهة، وبين الثنائيات المصطلحية الشائكة والمتشابهة من جهة أخرى.

- **العمل والنص Work and Text :**

يطلق مصطلح (العمل) على أي اثر ينتجه فنان أو أديب لعرضه على الجمهور[٢]، بينما عرف (النص) على أنه كلمات مطبوعة يتألف منها الأثر الأدبي[٣]، وظل التداول النقدي يرادف بينهما بفاعلية دلالاتهما المطلقة وكأنهما إشارتان لغويتان، إذ إن ذلك التداول لم يكن يفصل بين أي من معطيات التجربة الشاملة قبل نظريات التوجه إلى الشكل في مداخلات النقد الجديدة، وظل استخدام الإشارتين اللغويتين على سبيل الترادف إزاء مناقشة التجربة الإبداعية ككل. ولأن البنيويين كانوا معنيين بوضع مشكلة المنهج نصب أعينهم، فضلا عن عنايتهم بقضايا الشكل، واهتمامهم باللغة والتراكيب؛ فإن هدفهم الأسمى صار منحصرا في منحى القراءة النصية دونما الاهتمام بالتفسير وما يحيط به من شبهة الخروج عن النص[٤]، وقد كان سؤال (سارتر) ما الأدب؟ وتجلي نظرية (الأدبية) ومن بعدها (الشعرية) هو المدخل الرئيسي لبداية انحصار التصور، وفي الوقت الذي تجلي فيه تصور (العمل) على أشد مايكون في (الواقعية الاشتراكية) باعتباره الهدف الأسمى للنظرية ومحور تفعيلها ليتمثل الإنجاز الحقيقي لها ويحمل معطياتها الأيديولوجية السياسية والاجتماعية؛ فإن النص قد أصبح رد الفعل المناهض الذي يحمل تقنية التوجهات الفلسفية الشكلية بدءا من (الأدبية) إلى (ما بعد البنيوية) باعتباره محور التغيير ومركز الثقل الذي مالت إليه تقنيات النظرية. وحثيثا كانت خطوات الانتقال من (العمل) إلى (النص)، إلى أن استوى جلاء الفصل في مقولة (بارت) بانتقال (البنيوية) إلى (ما بعد البنيوية) على كونه انتقالا من (العمل) إلى (النص)، ثم هو انتقال من رؤية القصيدة أو الرواية ككيان مغلق مجهز بمعان محددة تصبح مهمة الناقد إزاءه مجرد فك الشفرة إلى رؤيتها كنتاج مطلق لا يقبل الاختزال إلى انفتاح لانهائي لا يحده مركز أو جوهر أو معنى منغلق[٥]. وذلك هو التحول الجذري في التصور الذي استوى على جلائه المصطلح اعتمادا على مقولة (لاكان) بفك الدوال

عن المدلولات، ليصبح (النص) هو المنوط به فعالية اللغة والتراكيب بوضع الكتابة في درجة الصفر أو اللامعنى - كما يقول (الغذامى) عن بارت[٦] - وعندها تنطلق المدلولات إلى اللانهائية الدلالية، لتقتصر عملية التأويل Hermeneutic على القراءة من منطلق مجرد ينطبع بعموم اللغة ويجلى فعالية التناصية Intertextuality والعلاماتية Semiotics والتفكيكية Deconstruction، بينما يبقى (العمل) على شموله بفعالية التجربة وفق منحى الصياغة المغلقة التى تنحو قبل ارتباط الدوال بالمدلولات على ما يكنه المعنى حسبما يطرحه المنشئ وتخضع له عملية التفسير.

من هنا كانت نشأة (علم النص) عند (فان ديك) كسبيل أكثر علمية ومنهجية للإحلال محل (علم البلاغة)، أو أن يصبح موازياله، وتكون هذه البلاغة هى السابقة التاريخية لعلم النص، كما يقول (فان ديك) "إذا نحن أخذنا فى الاعتبار توجهها العام المتمثل فى وصف النصوص وتحديد وظائفها المتعددة"[٧]، ويبقى لها الآن ارتباطها بأشكال أسلوبية خاصة، كما كانت ترتبط بوظائف الاتصال العام ووسائل الاقناع، كما يقول (صلاح فضل)[٨]. على أن الحقيقة العلمية الثابتة هى أن معطى البلاغة المعاصرة ما هو إلا إنجازات (علم النص) من خلال ما يقدمه من إطار عام ومنهج شامل يعتمد دراسة النص ككل وفق مفهوم (البنية).

ومن وجهة نظر بنيوية أيضا، يعالج (يورى لوتمان) التخصص الدلالى للنشاط فى مجال المصطلح لكل من (العمل) و(النص)، فيشير إلى أن (العمل) حين يتجسد نصا فى شكل طباعى فإنه يفقد قيمته المطلقة والمستقلة، لأن هذه القيمة هى موضوع التحليل الوحيد، ومن ثم "ينبغى أن نرفض، وبإصرار، أى تصور بأن النص والعمل الفنى مترادفان، فما النص إلا واحد من مكونات العمل الفنى، وإن كان - بالطبع - أكثر هذه المكونات أهمية، وبدونه يصبح العمل الفنى ضربا من المستحيل"[٩].

لم يصل إذن (لوتمان) إلى ذلك الفصل الحاد عند (بارت) على اعتبار أن العمل الأدبى لم يكن ليوجد بمعزل عن اللغة الفنية، ولا يمكن أن يكون فى الوقت ذاته بمعزل عن لغات الاتصال الاجتماعى الأخرى، وذلك ما يتطلبه منا (العمل) أن نفهمه، وأن نمنحه معناه من خلال سياق وإطار هذه اللغات، وذلك ما جعل (النص) عنده تعبيرا يتخلق من خلال اللغة الطبيعية، ليصير ذلك (النص) تجسيدا لنظام أو نسق[١٠]. أى أن فلسفة الفصل فى التصور اعتمدت عند (لوتمان) منحى

النصية على اعتبار (النص) نظاما خاصا أونسقا متميزا لتكمن نصيته في هذه الخصوصية، على خلاف مقولة (بارت) برد منحى التحول من النص المغلق في (العمل) إلى النص المفتوح في (النص).

ويقف (ولفجانج إيزر) بجوار (لوتمان) في عنايته برد (النص) إلى النصية في المقام الأول، باعتبارها معيارا فنيا وإحدى تجليات (العمل) التي قد تتحقق أو لا تتحقق، ويجسد ذلك من خلال نظرية (الظواهرية Phenomenology)، فيقسم (العمل الأدبي) إلى قطبين، الأول فني والثاني جمالي، ويعني بالأول (النص) كما أبدعه المؤلف، ويعني بالثاني في إشارته لما أنجزه القارئ، وذلك ما يلزم ألا يكون (العمل الأدبي) مطابقا تماما لـ (النص)، بينما يقع بين القطبين، ليكون (العمل الأدبي) شيئا أكبر من (النص)، لأن النص لا تشيع فيه الحياة إلا إذا تحقق، والتقاء النص والقارئ هو الذي يخرج (العمل الأدبي) إلى الوجود[11].

بيد أن (إيزر) ينظر إلى (النص) من زاوية فلسفة (الظواهرية Phenomenology) على اعتباره كيانا فنيا، ويعمل التخصص الدلالي فيه من منظور معيارية فنية أيضا، شأنه في ذلك شأن (لوتمان) غير أنه يحيل هذه المعيارية إلى قدرة ذلك النص على احتواء الجمالي في إنجاز القراءة.

أصبح إذن لكل مصطلح من المصطلحين تخصصه الدلالي بما يباعد بين تصورهما ويخرجهما من دائرة الترادف، على ألا يدخلا في جدلية الإحلال والإزاحة، ليظل التفاعل بينهما مستمرا.

وإذا كان كل من (لوتمان) و(إيزر) قد استقر لديهما مصطلح (النص) على معيارية فنية؛ فإن (بارت) بعنايته بالتصور في انتقاله من (العمل) إلى (النص) لم يكن ليهدف إلى إحلال الثاني محل الأول؛ إنما حاول أن يجلي نظرية بعينها، ليؤكد هو الآخر معيارية فنية أخرى، لتلتقي الآراء الثلاثة في ترسيخ التصور المصطلحي على توجه النظرية، وحينما يعني (لوتمان) بـ (النص) على كونه نظاما أو نسقا أو بنية إنما يعني بترسيخ مبدأ بنيوي في نظرية (البنيوية)، وحينما يقول (إيزر) بتجليه الجمالي كإنجاز قرائي؛ فهو يعني بكينونة الظاهرة في (النص) أو يكون (النص) في إشارته إلى تجلي الظواهر، بينما يبحث (بارت) عن (النص) في تجلي مبدأ تفكيكي رئيس في النظرية التفكيكية بانعتاق الدوال عن المدلولات، غير أنه لم يقف عند حدود ذلك؛ بل يحدد من خلال البعد المنهجي ما للنص من عدم محدودية ومادية ملموسة على العكس من (العمل الأدبي)، ليصبح (النص)

مجالا منهجيا، و(العمل) جسما ماديا محسوسا، والفرق بينهما كالذى يقترحه (لاكان) بين الواقع Reality والواقعى Real، حيث يعرض أولهما للعيان بينما يحتاج الثانى إلى البرهنة عليه، فـ (العمل) يمكن رؤيته، وعرضه فى المكتبات، أما النص فيبلور نفسه وفقا لمجموعة من القواعد ولا يوجد إلا فى اللغة كتابة ونشاطا وإنتاجا، وذلك ما جعل (النص) - عند بارت - يمكن أن يتجاوز العمل، على خلاف ما قال به غير واحد مثل (لوتمان) و (إيزر).

ونوالى مع (صبرى حافظ) قراءته لمقال (بارت) الهام (من العمل إلى النص)، ونتابع معه حصر البعد الشكلى والجنس الأدبى بعد البعد المنهجى، لنكتشف أن (النص) لا يعرف نهاية، ولا ينخرط تحت لافتات الأجناس الأدبية، فهو يخترع حدوده وقد يجترحها أو يعصف بها، وهو يؤسس نفسه فيما وراء الحدود المفترضة، ويعيد دائما تجديد ذاته من خلال التجاور المستمر وطاقته الفذة على الاستبعاد. أما مع البعد (العلاماتى Semiotic) فإن (النص) عدد لا نهائى من المشيرات؛ بينما (العمل) إشارة مغلقة على مشير قد يكون عرضة لتفسيرات محددة وثابتة تتسم بالانغلاق. و(النص) يتمتع بتعددية المعنى التى تكون غير قابلة للاختصار والاختزال، ولايجنح إلى التعايش بين المعانى ولكنه يحاول تفعيلها وتحولها وتداخلها، ولهذا لا يستجيب (النص) إلى التفسير وإنما ينحو نحو التفجير، ثم يندرج ذلك (النص) تحت البعد التناصى على اعتبار تفاعله مع سابقه ومعاصره من نصوص، فى حين أن (العمل) يقع دائما فى شرك البحث عن الأب فيحدده العالم الخارجى ويقع فى سلسلة من التعاقبات ثم يكون له حظه من مؤلفه، فىحين أن ليس لـ(النص) إلا ذاته، وأخيرا إذا كانت شفافية العلاقات الاجتماعية منوط بها (العمل) فإن (النص) منوط به تحقيق شفافية العلاقات اللغوية التى تشارك فى خلق (يوتوبيا) اجتماعية خاصة سابقة على التاريخ[١٢].

أما (جوليا كريستيفا) فهى تكاد لا تقول إلا بـ (النص) فتحيل إليه ما لـ (العمل) من لغة تواصلية تعتمد الواقع والمجتمع وترده إلى (النص) من خلال مشاركته فى تحريك هذا الواقع الذى يمسك به فى لحظة انغلاقه[١٣]، ثم تفرق بين الموضوع الأدبى الذى تطالب به النزعة (السوسيولوجية) الفجة والنزعة الجمالية، وذلك الموضوع الذى تطرحه اللسانيات كنص، غير أنها تتجاوز بذلك (النص) حدود الطابع النحوى إلى ضرورة تحليل الدال ووضع المقولات النحوية موضع تساؤل[١٤]، وهى مرحلة الانتقال من (الشعرية) إلى (ما بعد البنيوية) باحثة عن

(الأثر) مع (دريدا)[١٥]، وتنحو نحو (التناصية) فى فتح النص مع (بارت) وتشمله برعاية المقولات المنطقية التى تتجاوز حدود اللسانيات دون إهمال حقها البنائى فى إعادة توزيع العلاقات الصادمة والبناءة[١٦].

ويستدل من ذلك (صلاح فضل) تصورا (للنص) عند (كريستيفا) باعتباره موضوعا لعديد من الممارسات (العلاماتية) غير القابلة للانحصار فى مقولاتها ليصبح النص "جهازا عبر لغوى، يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها"[١٧].

ثم يؤكد (صلاح فضل) على ضرورة الفصل بين التصور المصطلحى والإشارة اللغوية لإجلاء فعالية قضية اللفظ بين درجة الصفر والتخصص الدلالى حسبما يقع فى السياق، لينتمى (العمل الأدبى) - لديه - إلى الاعتداد بالأبعاد التاريخية والاجتماعية والثقافية للنص الأدبى، وكذلك علاقته بالمبدع والجمهور، وهى علاقات ذات طابع سببى أحيانا مثلما الحال فى عمليات المؤثرات والبواعث والمصادر، وقد تكون أيضا ذات طابع غنائى مثل المقاصد والأهداف. أما (النص) فهو ينبغى أن يعتمد على عدد من المبادئ الهامة حسب السياق الوارد فيه، والفصل قائم بينهما فى كل الأحوال، غير أن (فضل) لا يشترط بذلك فى (النص) - كمصطلح - المعيارية الفنية؛ مثلما وقعت عند (لوتمان) و(إيزر) أو (بارت)، ولكنها معيارية أسلوبية، وذلك ما جعله يقول "إن أى نص أدبى لا يصل بالضرورة إلى أن يكون عملا أدبيا بهذا المفهوم، إذ كثيرا ما نجد نصوصا غير مطبوعة ولا معروفة. مما يعنى حرمانها من الحياة الثقافية والأدبية"[١٨].

نصل بذلك إلى مجموعة من العلاقات إزاء الفصل بين (العمل و(النص)، تقول الأولى عند (لوتمان) و(إيزر) باشتمال (العمل) لـ (النص) من خلال المعيارية الفنية لنظرية (البنيوية)، وتقول الثانية عند (بارت) باعتبار (النص) أوسع من (العمل) وفق المعيار الفنى لنظرية (التفكيكية)، وتقول الثالثة عند (فضل) بإمكانية قصور (النص) عن أن يكون (عملا) وفقا لمعيارية نظرية (الأسلوبية)، أما الرابعة فهى عند (كريستيفا) بجمع التصورين على صوت دال واحد هو (النص) الذى يقبل الانغلاق والانفتاح فى آن واحد، ثم يصبح متجاوزا لموضوع علم اللسانيات، لتلتقى فى النهاية مع خصوصية نصية تتسق مع بعض ما قال (بارت) و(دريدا) باعتماد التناصية والبحث عن الأثر.

وتواصلا مع (كريستيفا) انصرفت التوجهات المصطلحية إلى الكشف عن تصور لذلك الصوت الدال (النص) يتسق إلى حد كبير مع تصورات النظرية، ليصبح ذلك (النص) هو فارس النقاش ومحور الجدل وكأنه وحدة لغوية أعيد اكتشافها من جديد، فيتبناه (محمد مفتاح) على كونه مدونة كلامية مؤلفة، وهو حدث يقع فى زمان ومكان معينين، لا يعيد نفسه شأنه شأن الحدث التاريخى، وهو تواصلى بهدف نقل معلومات ومعارف وتجارب المبدع إلى المتلقى، وهو تفاعلى فى تحقيق الوظيفة التواصلية، وإقامة العلاقات الاجتماعية بين الأفراد، وهومغلق وتوالدى فى آن واحد حينما تكون له بداية ونهاية، ويعتمد الحدث اللغوى المتوالد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية[١٩].

وثمة تداخل فى هذا التصور بين (العمل) و (النص) على خلاف مقولات (بارت) و(لوتمان) و(إيزر) و(فضل)، وكأن كلا من (كريستيفا) و (مفتاح) يحاول الاعتماد على الصوت الدال (النص) ليحمل التخصص الدلالى متفردا؛ إلا أن ذلك الأمر لا يخلو من قليل أو كثير من الالتباس، فضلا عن أن الاحتفاظ بالصوتين الدالين (العمل) و(النص) يحدث قدرا من التفاعل المنوط به تجلية تصور كل مصطلح على حدة.

يبقى إذن تصور (بارت) على كونه أشد التوجهات منطقيه وإقناعا من الوجهة الفنية لتأكيد هوية التخصص الدلالى لكل من (العمل) و(النص)، وتنطلق الدعوة إلى تمثلهما إيمانا بالتحول الجذرى فى مداخلات النقد الجديدة التى أوقفت على (العمل) عناية النص المغلق المرتبطة فيه الدوال بالمدلولات، حتى جعلت من قراءته تفسيرا أيديولوجيا أو اجتماعيا أو سياسيا أو نفسيا، ليس له من العالم الخارجى سوى المبدع والمجتمع واللغة الموقوفة على قدرواه من الاعتباطية تنتمى إلى التخصص الدلالى أكثر مما تنتمى إلى درجات أعلى من (الانحراف) بموجب هذه القراءة وسلطويتها التى جعلت منها عالما محسوسا وملموسا ومحددا، لابد أن تكون له نهاية تفسيرية طالما وقعت الفكرة قبل الكتابة وبلغت بعدها سطوتها وأصبحت اللغة لا تطرح سوى معنى استهلاكيا يحقق دائرة التواصل المغلقة بين المجتمع والمبدع ولغة التواصل. أما (النص) فهو كمجال منهجى تنعتق فيه الدوال عن المدلولات ولا تحده النهايات ولا التأويلات أو التقسيمات، إنه كما يستخلص (صبرى حافظ) من مقولة (بارت)[٢٠]، إشارة مفتوحة على عدد لا نهائى من المعانى والدلالات المتفجرة والمتجددة والمستمرة، يعتمد (التأويل) لا (التفسير)

وينتمي إلى مجال تناصي ولكنه يطيح في الوقت ذاته بخرافة الأصول والمصادر ولا يعترف بالأبوة، ويربط بين عملية الكتابة المتفجرة والقراءة الإبداعية الخلاقة التي يصير معها التأويل متعة ولذة قد تصل إلى حد التطهير الإبداعي الأول، ثم هي تخلق شفافية لغوية لاتقل بأي حال من الأحوال عن تلك الشفافية الاجتماعية التي يحققها (العمل).

ثم يبقى بينهما ذلك القدر المشترك من التفاعل المنوط به تجلية تخصصهما الدلالي، ثم تبقى كذلك تلك المرونة بينهما ريثما تنشط النظرية فيسع كل منهما الآخر؛ على أن يظل (النص) هو النتاج المثمر والطرح المغدق لمداخلات النقد الجديدة فيما بعد البنيوية.

وعلى الرغم من ذلك فإن (كريستال) مازال يحتفظ بـ (النص) على أساس من كينونة الإشارة اللغوية، فيشير إلى تصنيف النصوص إلى أنواع مثل : علامات الطريق، وتقارير الأنباء، والقصائد الشعرية والخطاب .. إلخ، ولم يحتضن من مناقشات علماء اللغة سوى تمييزهم بين (النص) و(الخطاب) حينما يصبح الأول منتجا طبيعيا والثاني عملية حركية للتعبير والتفسير، وهناك اختلاف مشابه يرى (النص) كمفهوم ينطبق على البنية السطحية بينما (الخطاب) ينطبق على البنية العميقة، ومن وجهة نظر معاكسة قام البعض بتعريف (النص) كمفهوم مجرد و(الخطاب) من حيث واقعيته، ثم يشير إلى اتجاه آخر يقوم على اعتبار (النصوص) حديثا طويلا يحتكر شخص واحد فيه الكلام[٢١].

أما (الخطاب) بمداخلته بين (العمل) و(النص) في فعاليات عموم الدلالة فيدخل هو الآخر في البحث عن التخصص الدلالي في ثنائية اللغة / الخطاب.

- اللغة / الخطاب **Lasnguage / Discourse :**

كلنا يعرف اللغة علىكونها تلك الوسيلة التي يتفاهم أو يتحادث أو يتخاطب بها الناس وفق ما سبق لهم أن اصطلحوا عليه من أصوات دالة لصور عينية أو ذهنية معينة، ومن التحادث يكون الحديث والحدث ومن التخاطب يكون الخطاب والخطب، والخطب هو الشأن أو الأمر، صغر أو عظم، والخطب الأمر الذي تقع فيه المخاطبة والشأن والحال، والخطاب والمخاطبة، مراجعة الكلام[٢٢].

للفظ دلالته القديمة في العربية إذن، وتدور التصورات حول ذلك في القرآن الكريم[٢٣] بطلاقة اللفظ الدلالية وفق عموم الدلالة، حتى جاء (التهانوي)

وأدخل ذلك الخطاب) فى التخصص الدلالى كمصطلح ضمن مصطلحات الفنون على اعتباره توجيه الكلام على إطلاقه نحو الغير للإفهام، ثم نقل إلى الكلام الموجه الذى يعبر عنه بما يقع به التخاطب، ثم احترز فى ذلك من استخدام الحركات والإشارات ليقتصر الأمر على اللغة واشترط فيه إفهام السامع، وأخيرا استقر الأمر لديه على الكلام اللفظى أو النفسى الموجه به نحو الغير[٢٤].

من ثم فإن المصطلح فى العربية يركن إلى الخطب أو الحدث باعتماد ما يقع فيه التخاطب، ثم يشترط تجلى الذاتية فى الكلام فيما أسماه الكلام النفسى، وسوف نكتشف بعد قليل أن هاتين الركيزتين هما محور التصور الذى دار حوله الفكر البنيوى فى مداخلات النقد الجديدة، وعلى خلاف ما يفصل فيه (محمد عنانى) بين التصور القديم فى العربية، ونظيره كترجمة لكلمة Discourse الانجليزية[٢٥]، وإن كنا معه فى انسجامه بشكل أكثر وعيا فى منحاه المعاصر مع تجليات النظرية بشكل أكثر تحديدا ووضوحا ضمن رؤية منهجية شاملة.

ولأن (سوسير) كان ينظر إلى اللغة على أنها (نظام من الاختلافات)؛ فقد فصلت (البنيوية) بين نظام هذه اللغة والحدث الخطابى الذى يتمخض عنه ذلك النظام، فوقعت ثنائية اللغة / الخطاب، لتعنى (اللغة) بالمخزون الذهنى الذى تمتلكه الجماعة، بينما يعنى (الخطاب) بما يختاره المتحدث من ذلك المخزون اللغوى ليعبر عن فكرته[٢٦].

وكان علم اللسانيات هو الذى استفز المصطلح من ركدته ضمن الكتابات النقدية فى الإنجليزية فى توجهها نحو تحقيق عملية التواصل بعد ما استبانت تكون اللغة فى الواقع من جمل نحوية وحسب، وأن عملية التواصل هذه لا تتحقق إلا من خلال الربط والتماسك بين الواحدات فى إطار سياقى ليرد إلى هذا السياق فضل الإفصاح عن تصور مصطلح (الخطاب)، ذلك الذى تطور استنادا إلى المباحث الفلسفية فى علوم اللغة اتكاء على أن (الكلام) فعل لا قول، أو تعبير عن موقف يعنى بالخبر أكثر مما يعنى بالإنشاء، ليشمل تعريف (الخطاب) التوجه الأسلوبى ضمن إحدى تقنياته[٢٧].

وتبقى بذلك المداخلة بين (الخطب) أو (الحدث) فى تصور مصطلح (الخطاب) فى منحاه القديم فى العربية وتوجهات اللسانيات المعاصرة فى عنايتها بالإخبار فى صورة بناء يوحى بعقيدة معينة[٢٨]، لابد وأن ترد فى النهاية إلى توجه ذاتى يجمع بين مباحث الأسلوبيين فى نظرية (الأسلوبية) وتوجهها إلى البحث عن

الظواهر الأسلوبية التى تحقق مقولة المنشئ؛ وتصور (الخطاب) فى عنايته بذلك الجانب الذاتى الذى ينطوى على عقيدة أو توجه بعينه ينعكس بالضرورة على خصائص معينة تشمل خصوصية هذا النص أو ذاك، ثم تدخل أيضا فى هذه العقيدة مايمتد إلى جنس أدبى بعينه دون آخر.

وكما كان التحول من (العمل) إلى (النص) موازيا - عند (بارت) - لانتقال الفكر المجرد من (البنيوية) إلى (ما بعد البنيوية)، فإن (إيجلتون) يرى أن التحول عن (البنيوية) كان تحركا من (اللغة) إلى (الخطاب) "إذ إن (اللغة) هى حديث أوكتابة، منظور إليها (موضوعيا)، على أنها سلسلة من العلاقات بدون ذات. بينما (الخطاب) يعنى لغة (مدركة) على أنها منطوق Uherance تتضمن ذواتا متحدثة وكاتبة، وكذلك، من ثم، قراء ومستمعين، افتراضا على الأقل"[٢٩].

وهكذا صراحة ينضوى (الخطاب) على الانتقال باللغة إلى فعالية وظيفية تنهض على الحدث وتنعكس من خلال الذات المتحدثة على خصوصية التقنية والفكر، ولا ينطوى التصور بالطبع على المعنى السلبى للذاتية من الوجهة الفنية؛ بل على النقيض فإن (الخطاب) عند (فوكو) يشمل كل أشكال الحياة الثقافية وتصنيفاتها، وصولا إلى إخضاع هذه الحياة للنقد[٣٠]. فى حين يحصره (كودن) فى كونه "مناقشة تعليمية شفهية أو تحريرية فى موضوع فلسفى أو سياسى أو أدبى أو دينى. هو يرتبط بشدة ببحث أو رسالة"[٣١]، وليت (كودن) قرأ (للتهانوى)، أما (كريستال) فيشد فى عنايته بالخطاب من أزر المنطوق من اللغة الأشمل من الجملة، ويذهب فى معناه الأوسع إلى اعتباره وحدة سلوكية لها مكانة ممهدة نظريا فى اللغويات، وهو مجموعة من التعبيرات تشكل أى حادثة كلامية متعارف عليها، ويقصر المفهوم المنطقى للتصور على علم الدلالة فى بحثه عن نطاق الوحدات والموضوعات والمواقف .. إلخ التى يشير إليها حادث كلامى خاص. وفى هذا المعنى فإن محيط الخطاب فى الخطب مثلها قد يتوقع اختلافه (عادة) عن محيط Universe (الخطاب) فى الإعلان التجارى[٣٢]. ولعلنا يمكن أن نستشف من مقولة (كريستال) ما ينضوى عليه التصور بعنايتة بالجانب الحدثى (الواقعة الكلامية)، أما الجانب الذاتى فيندرج تحت خصوصية أخرى تحملها تجليات نطاق الوحدات، والموضوعات، والمواقف أو (مقتضى الحال) قديما أو (سياق الموقف Context of situation) معاصرا.

وبناء على التصور لدى (كريستال) فإن (ستابز) يرى أن (الخطاب) يوحى بعلاقة بين حالة أو حادثة والموقف الذى يوحى فيه لغويا بهذه الحالـــة أو الحادثـــة، ليفرق التعبير هنا بين الخبر والإخبار به بمـــا يســـتجلى الفصـــل بيـــن (القصـــة) و(الخطاب) بعدما عنى (الخطاب) بالمستوى التعبيرى للرواية لامستوى المضمـــون، أى عملية السرد لا موضوعه[٣٣].

ولعل الاضطراب الذى وقع للمصطلح عند (فوكو) و(فراو) فـــى إشـــارة (ليندانيد Lynda Nead) وكذلك ما وقع عند (باختين) ومن بعده (هوثورن)[٣٤]، هـــو ما أضفى بعض الضبابية على التصور حتى ألقى بظلاله علـــى ترجمـــة (مجـــدى وهبة) للمصطلح إلى (الحديث) أو (الكلام الصحيح) أو (البحث والأطروحه) عـــن (Discourse) دون أن يقع على (الخطاب)[٣٥]. وكذلك ما فعلته (سيزا قاسم) حينمـــا ترجمت المصطلح إلى (القول)[٣٦]، بمراعاة سياق الكـــلام للإشـــارة اللغويـــة دون مراعاة مصطلحية المصطلح، والأمر ذاته ما وقع لدى (أحمد زكى بـــدوى) حيـــن ترجم Discourse إلى (الكلام الكتوب).

بيد أن الفعالية النسبية لجلاء التصور فى العربية مازالت تشـــكل مرجعـــا رئيسا لاحتوائه على الرغم من محاولة (إيستوب) تجريد التصور وإدخاله فى دائـــرة أوسع، فيرعى (الخطاب) على تعيينه الكيفية التى تنتظم بها الجملـــة اللغويـــة مـــع غيرها من الجمل لتكون نصا معينا هو ما نسميه (النص)، ثم يجعـــل مـــن تضـــام النصوص وانتظامها فى علاقات ما يمكن أن نطلق عليه (الخطاب).

وكعادته فى محاولاته الدءوبة نحو السعى إلى ترسيخ الأصـــول وتوطيـــد المفاهيم يقف (جابر عصفور) أمام مصطلح الخطاب جامعا بين تجلى التصور فـــى العربية وتغايراته فى المنحى المعاصر، فيؤكد مع (إيستوب) على عنايـــة التصـــور بالطريقة التى تشكل بها الجمل نظاما متتابعا تسهم به فى نسق كلى متغاير ومتحـــد الخواص على نحو يفرد نصا مفردا أو على آخر تتآلف فيـــه النصـــوص لتشـــكل خطابا أوسع، وإذا كانت (اللغة) عند (إيجلتون) سلسلة من العلامات بدون ذات؛ فـإن الأمر يستوجب عند (جابر عصفور) ألا يتوقف عند إمكانية وصف (الخطاب) بأنـــه مجموعة من العلاقات دون التأكيد على وجود الذات، أما وصفه بأنه مســـاق مـــن العلاقات المتعينة التى تستخدم لتحقيق أغراض متعينـــة، فـــهو وصـــف يمكـــن أن نستشف من خلاله حلول الحدثية والذاتية، ومن هنا تأتى مشروعية انتقال المركزيـــة من مفهوم (اللغة) إلى مفهوم (الخطاب)، وذلك ما عاد وأكده (جابر عصفور) فـــى

قوله "وإذا كان التركيز على (اللغة) يعنى التركيز على الكلام أو الكتابة التى ينظر إليها موضوعيا بوصفها سلسلة الأنساق التى لا تنضوى على ذوات؛ فإن التركيز على (الخطاب) يعنى التركيز على اللغة من حيث هى (نطق) أو تلفظ، مما يعنى إدخال الذوات الناطقة فى الاعتبار. ومن هنا يتخذ (الخطاب) معنى متميزا فى كتابات تنتمى إلى تشكل واحد، يتشكل على نحو دال فى التاريخ، بل على نحو يغدو معه (الخطاب) جزءا من التاريخ - جزءا هو بمثابة وحدة وانقطاع فى التاريخ نفسه"[٣٧].

للتصور على هذا الأساس توجه نصى مفرد، وآخر من خلال تتضام النصوص فى نظام أو نسق معين، وقد أفرز التوجه الأول طرحا نظريا فكريا جديدا كنتاج طبيعى لاستجلاء التصور وتبلور فى نظرية (تحليل الخطاب Discourse Analasis theory) التى فتحت حقلا جديدا فى مجال البحوث اللسانية الاجتماعية، حينما يحاول الباحث تبيان الوجوه الدلالية والاجتماعية العميقة التى يعبر عنها من خلال بنى لغوية ونحوية فى سياقات معينة، والكيفية التى من خلالها تتم عملية صياغة الخطاب بأنواعه، وكذلك الكيفية التى من خلالها يتم تأثير النشاطات الذهنية الداخلية على السلوك اللغوى وغير اللغوى[٣٨]. وعلى الرغم من استفادة هذه النظرية من مناهج عديدة للأسلوبية؛ إلا أنها تصبح أكثر إفادة فى معالجتها تلك النصوص الإبداعية التى دخلت فى فلك النظرية المجرد حتى تمثلت نظرية الإبداع الأول نظرية النقد فى طرح المنشئ مرتبطا بالحدث والذات مثل ما طرحه (محمد مفتاح) فى تحليل الخطاب الشعرى.

أما الجانب الثانى من التصور فإنه قد أفسح المجال بشكل أفضل لدراسة الأجناس الأدبية دراسة منفردة، وكذلك الظواهر الفنية الكبرى التى قد تقع مترامية بين هذه الأجناس، لتتجمع على منهج مشروع له أطره وثوابته، وذلك ما تجلى فى دراسة (الخطاب) لمجموعة نصوص عند مبدع واحد أو مجموعة مبدعين لهم من الاختلاف والاتفاق ما يجمعهم على وحدة واحدة أو توجه نظرى واحد، كالمكان، أو الزمان، أو الصياغة، أو الصورة الفنية .... إلخ، ومثله ما وقع فى دراسة الخطاب الشعرى عند (محمد عفيفى مطر) (دكتوراه - عبد السلام سلام، آداب الزقازيق سنة ١٩٩٥)، كذلك ما حاول التنظير له (خوسيه إيفانكوس) فى (نظرية اللغة الأدبية)، وحينما يعرض (محمد برادة) للخطاب الروائى يؤكد على أن ثمة تواصلا بينه وبين نظيره فى الأجناس الأدبية الأخرى، ومع ذلك فإن الخطاب

الروائى "تتضح معالمه وخصائصه وهو فى حالة اشتعال داخل النص حيث تختلف المكونات والوظائف بحسب فهم الروائى لتلك المكونات والإمكانات، وأيضا بحسب فهمه لتاريخ جنس الرواية وعلاقتها بالأيديولوجيا"[٣٩]، أى أنه عالة على المنشئ فى جميع الأحوال.

- اللغة / الكلام Language / Parole :

على المستوى النظرى أيضا، يمكن اعتبار اللغة نظاما من الإشارات الاعتباطية التى يتم بواسطتها التعاون بين أفراد المجتمع[٤٠]، إلا أنه على المستوى التقنى والمنهجى فإننا نصبح بصدد لغة مكتوبة، وهذه اللغة تشكل مجموعة من العلاقات تحدد نسق هذه الكتابة؛ لذا استوجب الأمر الفصل بين تقنية هذه العلاقات كخاصية اجتماعية شاملة، وتقنية السلوك الفردى التى تفقد معياريتها حال التأصيل لهذه العلاقات، ومن هنا اصطلح على التوجه الأول بـ (اللغة) وعلى التوجه الثانى بـ (الكلام)، لينتقل اللفظ فى الحالتين من عموم الدلالة إلى التخصص الدلالى من خلال تلك المجادلة بين (اللغة) و (الكلام)، وفى الوقت ذاته ينتفى تماما أى تخاطر بالمرادفة بينهما.

ويعلل (كولن) ذلك المنحى فى أن ثمة مشكلة تنشأ من صعوبة احتواء بعد (الكلمة) فى شكل نظرية، على الرغم من أن هذا البعد يستمد قوته من نظام اللغة، بل ويعيش داخل بنية اللغة ذاتها، وهذه البنية تنطقه فى شكل كلام، وتظل هذه الكلمة كما هى نوعا من الأنواع اللغوية كما قال (روبنسون كروزو)[٤١].

وكان (سوسير) قد درس (اللغة) باعتبارها حقيقة اجتماعية موضوعية، و(الكلام) باعتباره نطقا عشوائيا لا يقبل التنظير ويقوم به الفرد المفرد، لتصل حتمية الفصل بين هذه (اللغة) وذلك (الكلام) إلى حد النظرية التى " تفترض مسبقا أن الكلام Parole، أو النطق الفردى، هو فردى فعلا، بدل كونه حتميا أمرا اجتماعيا و(حواريا) يربطنا بمتحدثين ومستمعين آخرين فى مجال كامل من القيم والأغراض الاجتماعية"[٤٢].

إن (اللغة) كأداة تواصل وكنظام من العلاقات أو (العلامات) الخالصة والخاصة بمجموعة تواصلية واحدة لا يمكن احتواء تقنيتها وقوانينها ومعياريتها مالم يتم الفصل فيها بين الظواهر العامة والظاهرة الخاصة، أو بين الأنظمة المترابطة والنظام الناتئ؛ لتصبح الوحدة اللغوية غير متمتعة بقيمة مستقلة خارج

هذه العلاقات الاجتماعية المنبنية على التواصل، وتخرج من دائرتها كل ما ينضوى على توجه فردى منبت عن هذا النظام. وهنا لا تصبح (اللغة) مجرد صوت دال تعادلى بقدر ما تصبح قيمة معيارية تحدد مستوى (الخطاب) ما أمكن أن يفضى من شروع فى دخول عالم التواصل، وفى الآن ذاته فإن (الكلام) أيضا يصبح قيمة فردية أخرى ترفض الخنوع لمعيارية (اللغة) ذاتها لوقوعه على التباين ليندرج تحت الخروج عن ذلك الكيان الاجتماعى إلى فروق قد لا ترقى إلى أن تمس جوهر (اللغة)، على أنه يمكن أن يبلغ الشطط التصورى لذلك (الكلام) حدا يتجاوز المعيارية الوضعية إلى تجاوز (اللغة) وانحرافها الفنى، فقط، لأن هذا مجال منوط بـ (الكلام) وحده تحقيقه.

من ثم فإن التصور ينحصر فى مجال المجادلة الثنائية بين كل من (اللغة) و(الكلام) من حيث معيارية الظواهر، ولم تتبن أى من النظريات النقدية هذه المجادلة على غير ماهى عليه من احتوائها ضمن التأصيل لحقل المعرفة اللغوية للغة أو للغات معينة، حتى البائدة منها، بالفصل بين ما لهذه اللغة من (لغة) و(كلام)، وإن كان ذلك لا يمنع أن يصبح ذلك الأصل اللغوى أصلا فنيا؛ بل قد يكون ذلك هو أساس تفعيل النص، كما وقع فى (الأدبية) و(الشعرية).

وكأن (الجاحظ) كان معنيا بتصور مصطلح (الكلام) بشكل لافت فى إدارة ذلك الحوار الشيق على لسان (إبراهيم بن السندى) فى حكاية (الخرسانى) الذى حين مر عليه رجل وألقى السلام، فرد، ثم قال : هلم عافاك الله، فلما نظر إلى الرجل قد انثنى راجعا، دخل معه فى مجادلة ليصرفه من خلال حديث الفلسفة والمنطق الصورى عن أن يأتى ملبيا دعوته لتناول الغذاء معه لمجرد أنه رد عليه السلام فيقول "وإن كنت آكل فهنا آبين آخرين، وهو أن أبدأ أنا فأقول هلم، وتجيب أنت فتقول هنيئا، فيكون كلام بكلام، فأما كلام بفعال وقول بأكل فهذا ليس من الانصاف"[٤٣]، وكأن، هذا (الكلام) خارج حدود التأصيل وخارج حدود التواصل الاجتماعى، ليبقى مجرد ظاهرة فردية من سمت ما قال (الخرسانى) ولا تستوجب الخضوع للتواصل مع (الرجل المار).

إن ثنائية (اللغة / الكلام) تنضوى عند (سوسير) على الفصل بين ماهو اجتماعى وما هو فردى وبين ما هو جوهرى وما هو ثانوى وعرضى إلى درجة ما. فليست اللغة وظيفة الفرد؛ بل هى نتاج ما يهضمه منها بصورة سلبية لا يدخل التفكير فيها إلا من قبيل التصنيف فقط، بينما (الكلام) على العكس من ذلك، فهو

يجسدها فعلا فرديا وعقليا مقصودا بمعنى خضوعه لمعايير فردية ترتبط باستعمالات الشفرة اللغوية للتعبير عن فكرة، وكذلك العملية النفسية والطبيعية التى تجلى هذه الاستعمالات، وكما يقول (سوسير) "اللغة تختلف عن الكلام فى أنها شئ يمكن دراسته بصورة مستقلة، فاللغات البائدة (الميتة) مع أنها لم تعد تستخدم فى الكلام، نستطيع بسهولة أن نتعلم أنظمتها اللغوية، فنتخلص من بقية عناصر اللسان الأخرى، بل إن علم اللغة لا وجود له إلا إذا أقصيت العناصر الأخرى"[٤٤].

ويعقب (جابر عصفور) على مقولة (سوسير) هذه بأن الثنائية المصطلحية يقصد بها التمييز بين نسق مجرد يتمثل مجموعة القواعد والمعايير التى تسم لغة ما عن غيرها من ناحية، ومن ناحية أخرى التجسيد المادى لهذا النسق فى الممارسة الفعلية للأفراد فى إطار ينبت عنه ما يخرج عن هذه المعايير فى آلية الوضع، ويصبح كيانا فعالا فى تجلية ما استقر عليه فى آلية التداول[٤٥]، وبمعنى آخر فإن (الكلام) الذى لم يؤخذ فى الاعتبار حال التقعيد اللغوى على اعتباره سلوكا فرديا لايصل إلى حد الظاهرة، هو ذاته الذى أصبح تجسيدا حيا لفعالية هذه (اللغة) - وفق تعقيب (جابر عصفور) - وهو أيضا ما يجليه (تمام حسان) بقوله "الكلام عمل واللغة حدود هذا العمل. والكلام سلوك واللغة معايير هذا السلوك. والكلام نشاط واللغة قواعد هذا النشاط. والكلام حركة واللغة نظام هذه الحركة. والكلام يحس بالسمع نطقا والبصر كتابة واللغة تفهم بالتأمل فى الكلام. فالذى نقوله أو نكتبه كلام، والذى نقول بحسبه ونكتب بحسبه هو اللغة. فالكلام هو المنطوق وهو المكتوب واللغة هى الموصوفة فى كتب القواعد وفقه اللغة والمعجم ونحوها. والكلام قد يحدث أن يكون عملا فرديا ولكن اللغة لا تكون إلا اجتماعية"[٤٦].

وكأنهما على الرغم من الفصل بينهما كيان واحد، ولا يمكن أن نجلى تصور أحدهما دون الآخر، وأيضا لا تتحقق فعالية أحدهما دون الآخر إلا أن تقع(اللغة) كأصل معيارى، ويجب ألا تفهم هذه التفرقة عند (سوسير) على أنها نفى للوقائع اللغوية الجزئية نفيا تاما من دائرة الاهتمام اللغوى، لأن ذلك - كما يقول (شكرى عياد) مستحيل بداهة "إذ إن القوانين العامة لا يمكن استخراجها إلا من هذه الوقائع الجزئية، وإنما الذى ينفيه (سوسير) هو الفروق التى تظهر فى هذه الوقائع، لأنها لا تمس جوهر اللغة"[٤٧]، على الرغم من أن هذه الفروق للتعبيرات المنطوقة تخرج عن متحدثين فرادى فى مواقف حقيقية غير أنها تختلف عن نظام اللغة الجمعية لمجتمع ناطق[٤٨].

وفى محاولة الافصاح عن التخصص الدلالى للمصطلح يضيف (المسدى) إلى ثنائية التصور بين (اللغة) و(الكلام) مصطلحا آخر هو (اللسان)، وينتهى إلى أن (اللغة) مفهوم كلى، و(اللسان) مفهوم نمطى، و(الكلام) مفهوم إنجازى، وينحصر التصور وفق التصنيف فى كون (اللغة) جنسا و(اللسان) نوعا، و(الكلام) شخصا، "فتصور اللغة يجسم صورة القانون، ولسان الجماعة يشكل نموذج العرف، أما كلام الأفراد فيشخص مثال السلوك"[٤٩].

ويعول البعض على لغوى (مدرسة براغ) بعث وإحياء هذه الثنائية المصطلحية تواصلا مع (الشكليين الروس) فى تفريقهم بين لغة الشعر واللغة العملية النثرية باعتمادهم (الأدبية) و(الشعرية) التى رأوا فيها إحياء للكلمات وتكثيفا لدلالاتها وإنعاشا لها من خلال الإيقاع الشعرى بعد أن تجمدت وتحجرت فىواقعها اللاشعورى، ذلك أن "اللغة الشعرية ليست (درجة) من درجات اللغة العادية، كما أنها ليست نوعا خاصا من هذه اللغة العادية، وإنما هى (كيفية) خاصة فى التعامل مع اللغة العادية بذخيرة كلماتها وقواعد صرفها ونحوها. هذه الكيفية هى أساس تلك الماهية. وهذه الكيفية هى الفيصل فى الفروق بين آلية التواتر فى النظام اللغوى العادى وفاعلية الخلق فى النظام اللغوى الشعرى"[٥٠]، ففرق (البراجيون) أيضا فى مستوى ثان بين اللغة والواقع، واعتبروا الأولى نظاما كليا، وأخضعوا الثانى لمعطيات الأحداث الكلامية واللهجات الوظيفية حتى استوت لديهم هذه المجادلة على ثنائية اللغة / الكلام وفق منحاها المشار إليه آنفا، على أن يفضى ذلك التفاعل إلى تمثل نظرية جديدة للغة الأدبية باعتبار خصوصيتها عن لغة الحياة اليومية[٥١].

ووفقا لهذا المنظور يمكن أن نتمثل اتساعا للتخصص الدلالى فى مصطلح (اللغة) يشى بعمومية انضوائه على علية فنية تتجاوز ما يمكن أن يفلت من الرصد إزاء مستويات (الكلام) كعرض يروح ويجئ فى الوقت الذى تنعم فيه (اللغة) بثبات الجوهر على أساس من الرقى الفنى المطلق بما يحقق النص فى ذات هذه (اللغة) ويعطى مشروعية تقنية لمداخلات النقد الجديدة، خاصة (الشعرية Poetics).

ذلك على وجه الخصوص ما حدا بـ (تشومسكى) لأن يوازى بين مصطلحى (اللغة) و(الكلام) عند (سوسير) بمصطلحين آخرين هما (القدرة Competence) و(الأداء Performances)، لتتصل (القدرة) بالنظام الكامن فى قواعد ومعايير السلوك اللغوى التى تتحكم فيه وتوجهه وتحوى معرفته الضمنية

وفق حاجة المتكلمين داخل النسق اللغوى، أما الأداء فيصبح تجليات الظاهرة الناتجة عن هذه القدرة[٥٢]. ومن ثم يتعانق المصطلحان (اللغة) و(الكلام) أكثر فأكثر، ونتمثل فعالية (الكلام) كأداء، و(اللغة) بما لها من قدرة على تجلية فعالية هذا الأداء حتى يتمثل العرض الجوهر. على أن يظل (الكلام) خصوصية (منشئ) تنقطع عن التأصيل اللغوى والتواصل الاجتماعى، بينما (الخطاب) خصوصية منشئ تعتمد الاتصال فى المقام الأول وتخضع للتأصيل ضمن معطيات اللغة المعيارية والمنحرفة.

- الكتابة / القراءة Writerly / Readerly :

الأصل فى الكلمة الإشارة اللغوية المفردة؛ فى مقابل القراءة Reading، والكتابة Writing، ولكنى آثرت أن احتفظ بالصوتين الدالين فى الإنجليزية والمترجمين عن الفرنسية من Cripitble, Lisible، بوضعهما فى السياق نفسه باشتمال نصوص القراءة (السلبية) ونصوص (المشاركة فى الكتابة Readerly and writerly texts)، كما فعل (محمد عنانى)، بما يوازى سياق المصطلحين فى الفرنسية كما وقعا فى كتاب (بارت) S/Z[٥٣].

وفى جميع الأحوال فإن عنايتنا فى خلاص اللفظ من عموم دلالة الإشارة اللغوية إلى التخصص الدلالى فى المصطلح من خلال الصوت الدال العربى نفسه (الكتابة) و(القراءة).

ارتبط مصطلح (الكتابة) إلى حد كبير يتجلى مفهوم نظرية (البنيوية) حتى كاد يصبح تصورا لتحديد هوية الأدب، وصار موازيا للعملية النقدية ذاتها، وكأنما غدا وسيلتها التقنية لتجلى (قراءة) النصوص[٥٤]، ولعل اضطراب التصور النظرى بين مرحلة (البنيوية) وما بعدها وما اعتراها من تداخل قد ساهم إلى حد كبير فى اضطراب نسب المصطلح إلى (البنيوية) أو (التفكيكية)، إلا أن ما يمكن أن يستقر عليه هو منازعته بين كل من (دريدا) و(بارت)، وفى الوقت الذى ينسب فيه المصطلح (محمد عنانى) إلى (بارت)[٥٥]؛ فإن (جابر عصفور) ينسبه إلى (دريدا)[٥٦]، غير أن كليهما يجتمعان إلى حد كبير على منحى التصور، ومعنى ذلك هو أن ينصرف إلى مرحلة (ما بعد البنيوية) وإلى (التفكيكية) على وجه الخصوص.

ويشير (جابر عصفور) إلى أن المصطلح ينهض على التمييز بين اللغة من حيث كونها أصواتا مسموعة ومنطوقة ومن حيث كونها علامات أو نقوشا مرئية ومكتوبة، ولأن اللغة المنطوقة تنزع إلى (مركزية اللوجوس Logocenterism) بأسبقية المشافهة وحفظها للتراث؛ فإن (الكتابة) تأتي لتحطيم ذلك التأثير الطاغي وعلية الأصل الواحد الثابت، لتتبدى الكتابة أصلا بعدما كانت تابعا، ثم هي تسعى لتحطيم مركزية البنية حتى لا تنغلق على دال مركزى أملا في البحث عن القيم الخلاقة فى تقنية هذه الكتابة باعتبارها الأصل الممكن للغة، ومن ثم فهي لا تنغلق على معنى ثابت بل تنفتح على معان متجاوزة أبدا ودائما لا تبقى على فواصل أو حدود[٥٧].

والمعنى ذاته ما يؤكده (محمد عنانى) فى عنايته بنص (بارت) الذى يقول "نص الكتابة حاضر أبدا، ولا يمكن أن تفرض عليه لغة لاحقة (وإلا جعلته ينتمى حتما إلى الماضى)، ونص الكتابة نحن الذين نكتبه قبل أن تتعرض حركة العالم اللانهائية - إذا اعتبرنا العالم عملا دائبا لا كيانا ساكنا - لمن يجتازها ويقاطعها ويوقفها ويعيد تشكيلها من خلال نظام مفرد (مثل الأيديولوجيا أو الرتبة النوعية أو النقد) وهو النظام الذى يحد من تعدد المداخل، وفتح الشبكات، ولا نهائية اللغات"[٥٨].

ويبدو أن الحيرة ذاتها وقعت عند (إيفانكوس) الذى وقف هو الآخر أمام (الكتابة) عند (بارت) و (دريدا)، غير أنه عند (بارت) لا يرى سوى (الكتابة) باعتماد الدوال الفارغة، بالرغم من مدى فعالية (العلاماتية) فى هذه (الكتابة) عنده[٥٩]، ثم ينتهى إلى أن (الكتابة) - عند (بارت) - ليست أداة اتصال، وإنما هى فوضى كاملة تعارض الكلمة (العلامة) الفارغة التى ليس فيها شئ له دلالة إلا حركتها[٦٠]. أما عند (دريدا) فـ (الكتابة) "هى الانتقال غير المنتهى للمدلول، الذى يجبر اللغة على أن تكون مجموعة من النصوص لا يتم تحديدها إلا من خلال نصوص أخرى. إنها مكان الغياب، نهاية ميتافيزيقا الحضور، ومع (الكتابة) يقطع الرابط الطبيعى بين الصوت والمعنى ولا يتولد إلا إنتاج (آثار مستبدلة)، تقوم على علاقات غير مسببة إزاء المدلول"[٦١].

وكما سبقت الإشارة، فإن الأساس الفلسفى للكتابة عند (دريدا) ينهض على مقولة الإرجاء والاختلاف بما يحقق فلسفة النظرية (التفكيكية). وقد كانت الكتابة فى درجة الصفر هى محور التوجه الفلسفى عند (بارت) الذى يحقق فلسفة النظرية

ذاتها، وكان التوجه لديهما منطلقا من الأصل الذى وضع أساسه (لاكان) بعتق الدال عن المدلول، حتى جاء ما وقع عند (دريدا) و(بارت) إلى حد ما تنويعا على لحن واحد، حتى أن الكتابة فى درجة الصفر عند (بارت) لم تكن معنية إلا بتحرير الكلمة وإطلاق قيدها إلى درجة اللامعنى أو درجة كل الاحتمالات الممكنة من ماضى الكلمة وتاريخ سياقاتها المتاحة مع النص، ومن مستقبلها وما يمكن أن يوحى به[٦٢]، على خلاف ما يزعم (إيفانكوس).

أصبح مصطلح (الكتابة) إذن أحد تجليات نظرية (التفكيكية)، وأحد حوارييها الذى تبنى دعوى النظرية من خلال تصوره، وعلى النقيض يقع مصطلح (القراءة) لينضوى على قيمة سلبية كما انضوت (الكتابة) على قيمة إيجابية، ولأن هذه (الكتابة) تعنى بقارئ يساهم فى إنتاج الدلالة؛ فإن ما عداها من كتابات لا تحقق القيمة ذاتها تصبح قرينة (القراءة)، لتنص فحوى المصطلح على النص المنغلق[٦٣]، الذى ينكفئ على معنى ثابت تقوى فيه العلاقة بين الدوال والمدلولات حتى تبطل إزاءه فعالية (التناصية) ويبقى على سلبية القارئ وانطياعه خلف سلطوية المعنى والقيمة الطاغية التى تحتفل بعبقرية المبدع وموت القارئ، على النقيض تماما من مصطلح (الكتابة) المعنى فيما بعد البنيوية بميلاد القارئ على حساب موت الشاعر، وكأن المصطلحين وجهان لعملة واحدة هى النظرية فيما بعد البنيوية، أو التفكيكية على وجه الخصوص.

ثم يدخل بعد ذلك مصطلح قارئ / قراءة Reader / Reading فى مجادلة أخرى للتخصص الدلالى تحتفى بالقراءة الإبداعية التى تتواصل مع مصطلح (الكتابة) فى (التفكيكية) على النحو الذى يحكم إغلاق الدائرة بين المبدع والنص والقارئ، ولا شك أن هذه القراءة سوف تنهض على المعايير ذاتها التى شكلت معيارية الكتابة الإبداعية، لأن هذه (القراءة) فى واقع الأمر ما هى إلا نوع آخر من هذه (الكتابة) التى يفترض فيها هى الأخرى أن تفسح المجال لـ (قراءة) أخرى، هى (كتابة) أخرى وهكذا دواليك.

لقد أصبحت للقراءة نظريتها فى البنيوية وما بعدها، وانطلاقا من مفهوم اللغة عند (سوسير) و(القدرة) عند (تشومسكى) صارت (القراءة) عملية تفاعل بين الأنظمة اللاواعية التى تنطوى على ذات القارئ من ناحية، ولغة النص من ناحية أخرى، وأصبح للقارئ دور كبير فى تجسيد شفرات القراءة التى تجمع بين وعيه

ولاوعيه، وبين ثقافته ولاشعوره فى آن واحد على نحو يساهم إلى حد كبير فى إنتاج المعنى مستغلا فى ذلك تلك الطاقة الكامنة فيه لخلق إبداع تحقق فيه ذاته، وتؤكد مقولة (بارت) بأن ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف[٦٤].

وقد تقع (القراءة) على قراءة كشفية Symptomatic كما يطلق عليها (ماشيرى) لا تبتغى كمالا فى المعنى بل ثمة غيابات تتضافر أو تتناقض دلالتها إلا أنها تجادل أيديولوجية النص لتفصح عن مكنونه الذى يحقق نظرية النقد الأدبى[٦٥]، أى أن (القراءة) أصبحت قيد النظرية التى تحكم مسارات العملية النقدية، لذلك وقعت لدينا القراءة الثانية[٦٦]، والقراءة الاستنساخية[٦٧]، والقراءة الاستنطاقية[٦٨]، كمحاور متعددة تدور كلها حول التصور الإيجابى لـ (القراءة)، ولا تتجافى مع التخصص الدلالى الذى وصل إليه مصطلح (القراءة / الكتابة) فى (التفكيكية) التى تعتمد (القارئ المثالى Adeal Reader) عند (ريفاتير)، أو (القارئ النموذج Model Reader) لدى (إمبرتو إيكو) "وهو ذلك القارئ الذى يفرزه النص وتتمخض عنه القراءة، مما يجعله قادرا على أن يحرر المقروء من قيود المؤلف الفعلى والقراءة الأحادية، ويعطى النص حقه فى التعدد والتفتح. ومن ثم فإن (القارئ النموذج) يتعامل من خلال (النص) مع (مؤلف نموذج) وهذان المفهومان (النموذجيان) يجعلان القراءة إنتاجا وتوليدا حيا لنص متحول وغير ثابت"[٦٩].

ومن ثم كانت المجادلة بين (القراءة / الكتابة) فى تخصصهما الدلالى على حالتيهما من المزاوجة إزاء الطرح التصورى الذى يقترن بتجلى التقنية الفنية للنظرية المجردة بشكل أو بآخر، إلا أنه لا يمكن تمثل هذه النظرية إلا من خلال تأكيد ذلك التخصص الدلالى لمزاوجة المصطلحين. وعلى هذا الأساس حاول (ريفاتير) من خلال تتبع سلسلة من القراءات أفضت بالضرورة إلى اعتماد الكفاءة اللغوية والأدبية؛ أن يوصل (للقراءة التأويلية) التى انصرفت إليها كل محاولات الخروج فى (ما بعد البنيوية)، حتى أن النقد الأدبى فيها أصبح قراءة تأويلية فى المقام الأول، وفى المقام الثانى تنزع إلى ما يمكن أن يفضى إليه النص من توجهات مختلفة تبعا للجذر المنهجى الذى تنتمى إليه سواء أكان (علاماتيا) أو (تناصيا) أو (تفكيكيا).

ثم تبقى علاقة المجادلة قائمة بين الإشارة اللغوية والمصطلح، لكل مـــن : العمل، والنص، واللغة، والخطاب، والكـــلام، والكتابـــة، والقـــراءة، حتـــى تفـــرغ مداخلات النقد الجديدة كل ما فى جعبتها على ساحة التداول والشيوع، ويبلغ اللفـــظ المصطلحى قدره من القناعة بفعالية العمل بذلك التخصص الدلالى الجديـــد، أو أن تناهضها نظريات أخرى سابقة أو لاحقة، فتعيد اللفظ سيرته الأولى أو تدخلـــه فـــى مخزون الثقافة الراكدة، غير أنه فى جميع الأحوال تنشط هذه القضية - أردنا أو لـــم نرد - فى معترك التداول ولا يشفع لها سوى التزييل الإيضاحى المستمر لفحـــوى التخصص الدلالى لمثل هذه المصطلحات التى لم يستقر أمرها بعد.

ثانيا : المشترك اللفظى وتباين التصور
(الشعرية والشاعرية) ، (الدراما)

الاشتراك اللفظى Homonymy أحد توابع ظاهرة الترادف فى اللغة، وهـو معنى بتداخل فى الصوت الدال والتصورات بيـن الإشـارات اللغويـة وبعضـها البعض، وكما يقول (ديفيد كريستال) فإنه يعنى أن هناك كلمتين أو أكثر لهما الشـكل اللغوى نفسه[٧٠]. ويرد (تمام حسان) هذه القضية إلى اختلاف الاستعمال بـاختلاف القبائل، وقد يدخل فيها تداخل الحقيقة والمجاز، "والواقع أن هذه المعـانى المختلفـة للفظ الواحد لا تتساوى فى شهرة الاستعمال .... فيقر فى نفس المتكلـم أو السـامع أن هذا المعنى الشهير هو الأصل، وأن المعانى الأخرى أقل منـه ارتباطـا بـهذا اللفظ"[٧١].

وتنتقل الظاهرة اللغوية ذاتها من الإشارة اللغوية إلى المصطلح من خـلال آلية التحول ذاتها حال اضطرابه وعدم استقرار التواطؤ والشيوع عليـه، فيحـدث نوعا من الاسترجاع المستمر لتوثيق الشرعية بين المصطلـح والإشـارة اللغويـة، وحتى إذا تبنى ذلك أكثر من جماعة بشرية فى أزمنة معينة فإن التغايرات تتجـادل بين الأصوات الدالة والتصورات مع اختلاف النظريات أو مـع تغـايرات الزمـن حينما تحاول روح العصر أن تبث فى المصطلح روحا جديدة قـد تخرجـه ممـا استقرت عليه جماعته الأولى إلى ما يناسب تلك الجماعة الثانية؛ لنقع على صـوت دال واحد يفضى إلى أكثر من تصور مصطلحـى شـأن الحـال مـع مصطلـح (الأسطورة)، وكذلك مصطلح (الموضوعية) الذى يقول فيه (المسدى) بتزاوج فهمـه الشائع مردودا إلى الموضوع، والموضوعية، كاعتراض على أن يصل النقـد إلـى الإفضاء بحكم فى شأن الأدب، أو ما يجعل هذه الموضوعية رديفا للانحيـاد ومـن الحياد جنيسا للانسلاخ من المسئولية[٧٢]. وهذان النموذجان على وجه الخصـوص هما أشد تمثلا للظاهرة، والأول مطروح للنقاش ضمن قضية أخرى هـى أعنـف جدلا مع التواطؤ والشيوع، والثانى قد استقر إلى حد ما علـى الحياديـة، ليحـاول البحث طرح نماذج أخرى لما تزل على اضطرابها بمداخلات الصوت الدال بـأكثر من تصور، وتتمثل فى : (الشعرية والشاعرية) و(الدراما).

- الشاعرية Poetic والشعرية Poetics :

(الشاعرية) إحدى الإشارات اللغوية التى عرفها النقد العربى قديمه وحديثـه قبل أن تتجلى نظرية (الشعرية Poetics) كإحدى مداخلات النقد الجديـدة متمثلـة

تقنية (الأدبية) ومحققة مستوى منهجي يقوم على دراسة النص الأدبي أيا ما كان، قصيدة، رواية، قصة قصيرة، ومع ذلك فإن البعض ضرب بهذه الإشارة اللغوية - التي ارتقت في وقت ما من تاريخ النقد الأدبي العربي إلى حد المصطلح - عرض الحائط وراح يجعلها صوتا دالا عربيا مقابلا لمصطلح Poetics في الإنجليزية، حتى أصبح لدينا ذلك الصوت الدال معنيا بتصوره في النقد العربي، وتصوره المضاف بعد ترجمة Poetics إليه شاملا النظرية الأدبية، وذلك على خلاف مصطلح (الشعرية) الذي استقر بتصور أوحد على (Poetics).

ومن خلال (مفهوم الشعر) استطاع (جابر عصفور) أن يجلي التصور في النقد القديم، حينما أشار إلى الربط بين (الشاعرية) والقدرة على التشبيه عند (ذي الرمة) محملا التصور على قدرة الشاعر على إنتاج الشعر كصفة ترتبط بالشاعر وتخضع في كل الأزمنة لمعيارية الشعر[٧٣]، والأمر ذاته ما أجلاه أيضا عند (ابن رشد) في إشارته إلى التصوير المجازي الذي لم يبق بعده من (شاعرية) سوى الوزن في مثل (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح)[٧٤].

وذهب المصطلح المذهب ذاته في كتابات رواد عصر التنوير في مصر حتى وجدناه في كتابات (إسماعيل مظهر) (١٨٩١ - ١٩٦٢)، وكذلك (إسماعيل أدهم) الذي يحصر تصور (الشاعرية) في قوله : "إن التعبير عن الشاعرية هو كل أغراض الشاعر"[٧٥]، ويقول "إن الشاعرية تبدو بكل معانيها في (القطعة الشعرية)، من حيث تصب الشاعرية فيها معانيها المستنزلة من الموضوع الذي تنسحب عليه. وهكذا يتبين معنى كون الشاعرية تبدو في منحى انسحاب الشاعر نحو الحياة"[٧٦].

إنها إذن خاصية إبداعية مردودة إلى الشاعر، وقد ظل التصور يدور في ذلك الفلك معتمدا نظرية (الإلهام) ومعتبرا هذه (الشاعرية) قيمة فنية عليا يمكن أن ترقى عند شاعر دون آخر بما يستطيع أن يمس به جوهر الشعر من (وادي عبقر)، أو ما يقدر على الاتيان به دون غيره كإعجاز قولي، وكان من الطبيعي أن يبحث الناقد عن (شاعرية) الشاعر بدلا من شعرية الشعر حال ارتباط الدوال بالمدلولات، وبتبعية الناقد يتخلق تقديس الشاعر، ويصبح ذلك الناقد أحد سدنته الذين يقومون على توطيد سلطة الإلهام وفق المنحى الانطباعي في التناول، ووفق قدرة الشاعر على تفعيل وحداته من خلال العناصر الفنية المختلفة، والتي يعتبر (محمد مندور) الطابع القصصي - على سبيل المثال - أحدها، ويشترط فيه

امتزاجه بوجدان الشاعر حتى يعطيها طابع (الشاعرية)، ويقول "وحتى لا يطغى عنصر القصص على عنصر الوجدان الذى سيظل أبدا الطابع المميز للشاعرية"[٧٧].

من هنا أصبحت (الشاعرية) قيمة مجردة، ولكنها انطباعية فى المقام الأول، تستشرف الانفعال الجمالى والوجدانى بدرجة مطلقة؛ غير أنك حينما تحاول البحث عنها فإنك واقع على قيمة هنا أو هناك تحتمل الصدق كما تحتمل الكذب، وهو ما يتجلى فى قول (مندور) أيضا "وأعمق من ذلك فى الشاعرية، وأصدق وألصق بالقلوب، الشعر الذى تحصل جماله الصدور ولا تحسه النواظر "[٧٨].

ارتقت (الشاعرية) إذن إلى حد التخصص الدلالى، واستطاع (محمد عبد المطلب) أن يفصلها فصلا مصطلحيا تاما عن (الشعرية)، بقيام (الشاعرية) بالمبدع وتجسدها فيه، وقيام (الشعرية) بالصياغة وإحلالها فيها[٧٩]، وهو ما يتسق إلى حد ما مع تصور المصطلحين، ليصبح من الطبيعى أن يواكب الأول مرحلة النقد الانطباعى وعنايتها بالشاعر فيعنى بـ (الشاعرية)، ويتسق الثانى مع مداخلات النقد الجديدة وعنايتها بالنظرية والنص فيعنى بـ (الشعرية).

غير أن هناك من تجاوز بالمصطلح حدود الآنية إلى سمته التجريدى المطلق للعمل بتصوره تأكيدا على تجاوز التواطؤ والشيوع حقل العربية إلى غيرها، كما يتجلى فى ترجمة (أحمد محمود) ما دامت السمة مرتبطة بالشاعر، وما دام المصطلح استقر بالفعل على ذلك، يقول (أرفنج بابيت) "فلما كان الخيال الأخلاقى فى ذاته لاينتج شعرا، ولكنه ينتج حكمة، من هنا تظهر عدة حالات للعيان : فأولا قد يتصف شخص ما بالحكمة، دون أن تتوافر له الشاعرية، أو قد يتصف بالشاعرية بغير أن يكون حكيما، وربما جمع بين الحكمة والشاعرية معا"[٨٠].

إن (الشاعرية) لفظ استطاع أن يفلت من عموم الدلالة فى الإشارة اللغوية حتى أصبح مصطلحا يتمتع بمشروعية الاصطلاح التى ارتقت به إلى قدره من التواطؤ والشيوع فى الثلث الثانى من هذا القرن على وجه الخصوص، وغدت له مشروعيته فى التداول الآنى بانحصار تصوره فى سمت الشاعر وما يندرج به من منتج يؤهله للوصف فى تخصص دلالى، يختلف إلى حد كبير عن ذلك التخصص فى الصوت الدال (شعرية Poetics) والذى يستقر تصوره بالتحديد على توجه النظرية فى مداخلات النقد الجديدة، كما سبقت الإشارة - ولا يشفع له أن تصبح (شاعرية) الشاعر هى (شعريته) كما يقول (محمد عبد المطلب) [٨١]، حتى يزاوج

الصوت الدال (الشاعرية) بين تصورين، الأول التصور القديم، والثانى ما ينسحب تحت صوت دال آخر استقر وشاع على (الشعرية) مقابل Poetics.

وتواصلا بين الأصل المعرفى والأصل اللغوى تعانق قضية (المشترك اللفظى وتباين التصور) الترجمة المعرفية بمعيارية الصوت الدال، حينما نقع على ترجمة مصطلح Poetic عند (مجدى وهبة) إلى شاعرى - وهى صادقة حرفيا - وقد يرجع القصور فى عدم الإشارة إلى النظرية Poetics لديه إلى عدم جلائها بعد، وحينما يعرض لتصور الصفة نجده يقول "ولكن المهم أن يكون الموضوع وأسلوب التعبير هما المتصفان بالشاعرية"(٨٢)، وهو بذلك يسحب بعضا من تصور النظرية للعمل فى تصور صوت دال آخر له تصوره الذى أهمله تماما، وتلك هى لسعة النحل فى عسل المعاجم، لأنه قد شرع بذلك مصطلحا على مصطلح وزواج بين تصورين لصوت دال واحد.

أما ما وقع عند (الغذامى) فهو قول فصل فيما هو مفصول فيه على غير ما يعتقد، وبعد شيوع المصطلح Poetics وترجمته إلى (شعرية)؛ فإننا نتفق معه فى عدم اتساق الترجمة مع (الإنشائية) عند (المسدى)، و(فهد عكام)، و(الطيب البكوش)، غير أنا لا نتفق معه أيضا فى أنه أول من أعطى الترجمة الصوت الدال (شاعرية) (٨٣) على الرغم من إشكاليته، فقد أتى بها قبله (شكرى عياد)(٨٤)، وإن كان قد عاد وأبدلها بـ (الشعرية) فيما بعد(٨٥)، وذلك أمر طبيعى حال ضبابية المصطلح إلى أن يستقر أمر التواطؤ والشيوع وسبقه إليها كذلك (أحمد درويش) (٨٦)، واستخدمها بالمعنى ذاته (طه وادى) (٨٧)، والأهم من هذا وذاك هو أن (الغذامى) كان قد أشار إشارة هامة إلى أن (القرطاجنى) كان قد تحدث عن (شعرية) الشعر، بما يؤكد إرهاصات النظرية لديه، فكان الأولى أن يأتى بذلك الصوت الدال وفق أسس الاصطلاح من بداية آلية الوضع، لأن هذه هى المشروعية الأولى التى لو تحققت ماجرت وراءها الكثيرين، وما وقعنا على مثل كل هذا الاضطراب.

من ثم فإننا نجد حديثا طيبا وشيقا يشى عن تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب يفضى فيه (الغذامى) بإجلاء تصور (الشاعرية) مقابل Poetics وهو معنى أمام التواطؤ والشيوع بـ (الشعرية) (٨٨)، ليأخذها عنه (وليد منير) (٨٩) أيضا، ويترجمها كذلك عن (إيفانكوس) (حامد أبو أحمد)(٩٠)، ويقول بها عبد القادر الرباعى(٩١)، ثم تقع كذلك عند (صلاح فضل) فى وقت سابق(٩٢)، ولا يلبث أن

يعدلها فيما بعد لتستقر على (الشعرية) لديه أيضا[٩٣]، أما (محمد صالح الشنطى) فينعم بالاستقرار على (الشعرية)[٩٤]، كما ينعم بها كذلك (قاسم المومنى) [٩٥]، ثم شاع المصطلح بعد ذلك عند الكثيرين على أساس معيارى صحيح يفصل بين (الشاعرية) و(الشعرية)، وذلك فضل يحسب لمعترك التداول فى الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى العربى.

- الدراما Drama :

من أشد الأصوات الدالة عصيانا على تجلى تصور أوحد، وهو بتعريبه يخرج إلى حد ما من قضايا الترجمة، غير أن التداول النقدى بالرغم من عراقة المصطلح فيه لم يبرأ من تمزيق تصوره على مقصلة اللغة غير المدركة لتوخى التوجه العلمى وفصل الخطاب، وربما يرجع ذلك إلى اشتقاقاته القياسية التى لا تنتمى إلى العربية إلا على أعراف الدخيل.

واللفظ ينتمى إلى الأصل اليونانى فى كتابات (أرسطو)، وهو يعنى فى لغته (الفعل المؤدى) أو (الأداء)، وليس الكتابة أو القراءة أو الاستماع[٩٦]. غير أن (أرسطو) لم يكن معنيا باللفظ كإشارة لغوية، بل إن تحول هذه الإشارة لديه اعتمد ذلك الفعل المؤدى مسموعا ومرئيا متعاملا مع الزمان والمكان ومنطلقا من أهمية المرئيات لإثارة القارئ، حتى ترتبط الصورة بالماهية ارتباطا عضويا[٩٧].

وحينما يعرض (مارتن إسلن) للمصطلح فإنه يربط بين اللفظ فى اليونانية وعنايته بالحركة ليحصر التصور فى كون (الدراما) حركة محاكية، تقلد أو تمثل أى سلوك إنسانى، وكأنما (الدراما) هى الحركة وحسب[٩٨].

ثم يؤكد (جيرى فيلتروسكى) على أن (الدراما) هى (فعل)، ولكنه فعل فى المسرح، لتصبح حالة الفاعل الأكثر شيوعا فى (الدراما) هى صورة الممثل[٩٩]. ويرى (ليدل هارث) أن ذلك الفعل بدأ من المجتمع بأكمله، "والدراما أساسا فن بدنى، فأساس التمثيل هو الألعاب البهلوانية والرقص وجميع أشكال البراعة الفيزيقية"[١٠٠].

وكان (مجدى وهبة) قد ترجم المصطلح إلى (المسرحية) كجنس أدبى يتميز عن الملحمة والشعر الغنائى، أو المؤلف من الشعر والنثر الذى يقص قصة بوساطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح، أو هى المسرحية الجادة التى ليست هى مأساة ولا ملهاة، تعالج مشكلة من مشاكل الحياة الواقعية[١٠١]. بينما يقول

(أحمد أبو زيد) إن ما قاله (أرسطو) عن المأساة يصدق على (الدراما) باعتبار اتساع مجالها، محيلا إياها أيضا إلى تصور (الأداء) فى الكلمة اليونانية، ثم يقول "إن من الخطأ أن تعتبر الدراما مجرد نوع من الأدب، لأن الأدب فيه يعتمد على اللغة والكلمات وحسب، بينما (الدراما) فن مركب متعدد الجوانب يعتمد إلى جانب اللغة علىالمؤثرات الجمالية ومن ثم فإن الأدب الدرامى على سبيل المجاز يصبح هو الأدب المعد خصيصا للمسرح، ليصبح التعبير المصطلحى أكثر مصداقية بتمثل ترجمة (مجدى وهبة) باستبدال (الدرامى) بـ (المسرحى) لأن المسرحية فى النهاية غير معنية إلا بتجسيدها على خشبة المسرح، وحتى إذا ما كان لها ذلك كانت (الدراما) هى العمل المتكامل على خشبة المسرح وأصبحت المسرحية محتوية نصها أيضا لأنه ليس ثمة (دراما) بلا نص، وتكون (الدرما) على الرغم من تحديدها – فى هذه الحالة – أوسع مجالا وتقنية من المسرحية ما انكفأ تصور الأخيرة على النص وحسب، وهنا تصبح مقولة (محمد عنانى) أن (الدراما) (أدب المسرح) [١٠٢]غير وافية بتعهدها التصورى؛ لأن إشكالية الصوت الدال تكمن فى ربط الأدب بـ (الدراما)، فىحين أنه يمكن لأى عمل غير أدبى عد للمسرح أن نطلق عليه (دراما)، وهو التصور الذى استقر عند (كودن) على الصوت الدال فى قوله إن (الدراما) "هى عموما أى عمل يقصد به أن يؤدى على خشبة المسرح عن طريق ممثلين، وهناك معنى أكثر خصوصية هو مسرحية جادة وليس بالضرورة تراجيديا. ولقد كان (ديدروت Didrerot) و(بوماركيز Beaumarchais) هما المسئولان عن هذا الاستعمال المحدود"[١٠٣].

ومن ثم فإن الصوت جامدا يعنى الفعل أو الحركة أو التجسيد، وبما أن هذه عناصر منوط برعايتها المسرح؛ فإن تصور (كودن) يتمثل إلى حد كبير احتواء الصوت الدال الجامد وفق ما ارتقت الإشارة اللغوية فى لغته الأصل وأتت بمشروعيته، وإذا كانت الإنجليزية قد أخذته عن اليونانية فإنما اعتمدت منه تصوره على كونه (المسرحية) أو (الفعل المسرحى)، وتنتمى إلى ذلك بعد الترجمة إلى العربية جميع اشتقاقات اللفظ منتميا إلى (المسرحية) وليس إلى (الدراما)، حتى إذا وقعت أبصارنا على لفظ Dramatization فى لغة الأصل كانت معنية فى الترجمة بـ (المسرحة)، وكما يقول (كودن) "هى فن تأليف مسرحية من قصة فى شكل آخر، تاريخية أو روائية أو قصة قصيرة"[١٠٤]. مؤكدا بذلك تصور (الدراما) المعنى بأى عمل يعد خصيصا لتقديمه على خشبة المسرح.

ويستقر تصور الصوت الدال الجامد - بصفة مبدئية - عند (عـــز الديـــن إسماعيل) على كون (الدراما) (فن المسرح)[١٠٥]، وعند (هـــدى وصفـــى) نجدهــا حينما تعرض لمصطلح (ميلودراما Melodrama) تعتبرهـــا درامـــا + غنـــاء، أو مسرحية غنائية[١٠٦]، أما (عز الدين إسماعيل) فهو يعتبرها مسرحية موســـيقية[١٠٧]، وعند (كودن) يرى "أنه فى نهاية القرن الثامن عشر بدأ كتاب (الدراما) الفرنســـيين فى تطوير (الميلودراما) كنوع متفرد، وذلك عن طريق التوسع فى الحوار والإكثـــار من المشاهد والأداء والعنف"[١٠٨].

وانطلاقا من تصورات الإشارة اللغوية فى اليونانية، وقبل أن يدخل اللفـــظ اللغة الإنجليزية كمصطلح نجد تنويعا عند (سمير سرحان) على صيغـــة (الدرامـــا) باعتبارها لغة سلوك وليست لغة سرد استنادا إلى نص (أرسطو) فى كتابه.(الشـــعر) بأن الأصل فيها هو (الحدث) وليس (القصة)، ثم يشير (سرحان) إلى اشتقاق كلمـــة (دراما) من كلمة (درامينون) والتى تعنى باليونانية (عمل شئ)، لذا - وفق ما يـــرى (سرحان) - كان (الحدث) إضافة جديدة لتصور الإشارة اللغويـــة بعدمـــا أصبـــح عصب (الدراما) أو (المسرحية)[١٠٩]، والتى جمعت على قلب تصورها حتـــى الآن كلا من الفعل والحركة والتجسيد والحدث، ليحق لـــ (نعمان عاشور) أن يغضـــب حينما ترجم (طه حسين) (أوديب) لسوفوكليس إلى (قصة تمثيلية) فى الوقت الـــذى يشير إليها على كونها (إنتاجا دراميا خالصـــا) [١١٠]، ويســـتخدم (محمـــد منـــدور) (الدراما) بمعنى (المسرحية) أيضا[١١١]، وحينما يفصـــل (لويـــس عـــوض) بيـــن (الكوميديا) و(التراجيديا) فإنه يعتبرهما نوعين دراميين يصح نسبهما إلى (الدرامـــا) بمعنى المسرحية[١١٢]، والأمر ذاته ما وقع عند (محمـــد عنـــانى) عندمـــا اعتـــبر (الكوميديا) نوعا من جنس (الدراما) [١١٣]. وكل ذلك يتواصل بما لا يـــدع مجـــالا للاضطراب المصطلحى، بينما حينما تعرض (سامية أسعد) لقراءة (جولدمان) لـــ (راسين) فإننا نجد فصلا بين (المأساة) و(الدراما) على كونهما نوعيـــن مختلفيـــن، وإن اجتمعت على (الدراما) حسبما يرى (جولدمان) مسرحيات (راسين) التى تقبـــل التوفيق أو الحل الوسط[١١٤].

وهنا تأتى مداخلة (المسدى)، فيشير إلى استسلام العربيـــة لـــ (الدرامـــا) كصوت دال انتقل من اليونانية إلى الانجليزية أيضا ليظل الاستعمال النقدى مرتبطـــا بالكلمة لعموم إيحاءاتها الدقيقة، وذلك على غير ما عهدناه لديه مـــن ثبـــات لدلالـــة التصور الأوحد الذى وقع عليه المصطلح؛ إلا مـــا يســـمح بـــه معـــترك التواطـــؤ

والشيوع، حتى لا يتحول المصطلح إلى إشارة لغوية ويفقد تخصصه الدلالي. بيد أن (المسدي) - بالرغم من ذلك - لما يزل يرى اللفظ على كونه (مصطلحا)؛ بما شاع واستقر على اعتباره عملا يقصد به أن يؤدى على خشبة المسرح، أو على كونه (مسرحية)، واتكاء على الأصل ذاته كانت إجازته لمصطلح (ميلودراما) عند (هدى وصفي)، غير أن التصور يصبح مشاعا عندما يشير إلى استخدامه منفرد الجذر ليدخل في اشتقاقات القياس فيطرد في الاستعمال اطرادا متواترا ليأخذ قالب الأسماء المكتفية بذاتها في (الدراما) العربية وتحديات العصر) لـ (جميل نصيف)، و(الدراما الملحمية في مصر) لـ (حياة جاسم)، ونحن لا يمكن أن نفهم هذه (الدراما) إلا على كونها (مسرحية) بإجازة التصور المصطلحي، لا الإشارة اللغوية كما يقصد (المسدي)، على الرغم من تأكيده فعالية المصطلح في الحقل الأم، لأنه يقرر رسوخه وانزراعه في قاموس الخطاب النقدي ليجعلنا نقبل ولا ندري على أي تصور (شعرية السرد الدرامي) عند (حنامينه) مالم يكن ذلك السرد معنيا بالمسرح أو بالمسرحية، وليتني أفهم ما يمكن أن يعنيه مصطلح (الدرامية) كمصدر صناعي ابتغى طريق الاشتقاق من (الدراما) في (درامية الشعر) وهي دراسة في مسرحية، وكأنما نقول وفق التصور الشائع والمستقر (درامية الشعر في الدراما) لتخرج الجملة تماما من منطق اللغة باعتماد تصور الدخيل الجامد دون تصور القياسي المشتق[١١٥].

وهذه حالة خاصة من حالات الدخيل - من سبيل المصطلح لا الإشارة اللغوية - التي حاول (المسدي) أن يعممها تواصلا مع حالات أخرى للدخيل ابتغاء تقعيده، بيد أن ثمة مشكلتين يواجههما هذا التقعيد : تنطوي الأولى على مصطلحية اللفظ وثبات تخصصه الدلالي على صورته الجامدة وحسب، والثانية في وقوع ذلك التصور على ترجمة صائبة التقت عليها الإنجليزية والعربية وهي (المسرحية) بما تحوي من تفعيل وحركة وتجسيد وحدث، أو المسرحية التقنية التي تستوجب قدرا من المرونة في التصور ليشمل المسرحية على إطلاقها لأنها لم تكن كذلك إلا إذا وقعت عنايتها على عناصر المسرح (الفعل) بصفة عامة.

بالرغم من ذلك يبدو أن (شكري عياد) يحمل إلينا إضافة جديدة من الإشارة اللغوية في اليونانية، في عنايتها بالصراع عندما يصبح أساس (الدراما) عند أرسطو[١١٦]، وذلك لا يعني مطلقا أن تكون (الدراما) هي (الصراع)، لأن ذلك (الصراع) شأنه شأن (الفعل) أو (الحركة) أو (الحدث) أو (التجسيد)، ولا يمكن أن

يغدو بديلا مصطلحيا للدراما على سبيل الترادف، لأنه بعض من كل ولو أسلمنا بذلك جدلا؛ فكأننا نمحو هوية المصطلح من الذاكرة، ونحيله بمنتهى البساطة إلى الإشارة اللغوية دون مسوغ علمي، إرضاء لسطو لفظى، أو صياغة متجاوزة تعتمد نية الكاتب وتضرب بعلمية النقد عرض الحائط.

على هذا الأساس يواجه المصطلح خطورة إقحام (الصراع) على التصور، وكان (عز الدين إسماعيل) قد سبق وأشار إلى أن (الدراما) هى (فن المسرح)، غير أنه عاد ليقول "وكلنا نعرف ما الدراما؛ فهى تعنى فى بساطة وإيجاز الصراع فى أى شكل من أشكاله. والتفكير الدرامى هو ذلك اللون من التفكير الذى يسير فى اتجاه واحد ."[117]، ولأنها قضية صوت دال فى المقام الأول، فإنها تدخل مثل معظم هذه القضايا فى جدلية الحقل المعرفى المتخصص بين المصطلح والإشارة اللغوية، وعلى الرغم من كون الصوت الدال المصطلحى معربا دخيلا فإن البحث فى تصوره الأوحد قد جر معه تصورات أخرى حتى تحول مرة ثانية فى غياب علمية النقد إلى الإشارة اللغوية على ما كانت عليه فى لغته الأصل، فاستباح البعض عن طريق القياس والاشتقاق اللغوى لهذه التصورات إعمالها فى مجال التصور المصطلحى دون أدنى شرعية لذلك، فكان ما وقع على (التفكير الدرامى) و (التعبير الدرامى)[118]، و(الدرامية الموضوعية)[119]، عند (عز الدين إسماعيل)، فى الوقت الذى يعنى فيه (صلاح فضل) بالتصور المصطلحى على ما شاع واستقر على غير الصراع، فيقول (الصراع الدرامى)[120] بما يتسق مع الصراع فى المسرحية، ثم ينتقل بين (الدراما) معنيا بفاعلية (الحدث) فى قوله (اللحظات الدرامية)، وتجسيد (الفعل) و(الحركة) و(الصراع) فى قوله "وتبدأ الدراما حقيقة مع الفصل الثانى"[121]، وفى ذلك تنويعات اشتقاقية على تصور المصطلح لا الإشارة اللغوية، وذلك وارد مع قليل من الاحتراز)، وحينما يتحدث عن (الحدث الدرامى) يصبح بعضا من كل فى تجليات التخصص الدلالى، وحتى إذا ما وقع على الفرق بين الشعر الملحمى والدرامى، فإننا يمكن أن نتقبل الأخير على كونه عملا يقصد به أن يؤدى على خشبة المسرح، كما يعنى التصور على ما استقر وشاع[122].

عموما، فإن قضية المشترك اللفظى وتباين التصور يفترض أن تكون مرحلة انتقالية بين مشروعية الوضع واستقرار التواطؤ والشيوع، وما لم تبلغ هذه المشروعية حظها من المنهجية العلمية فسوف تبقى حالات الاضطراب، وكلما كان

الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى أكثر نضجا بتمثل علميـــة النقـــد وتوخـــى محازير شرك الوقوع فى الضبابية حال عدم اتباع أسس الوضـــع المعياريـــة فـــى اختيار الصوت الدال؛ كانت الرحلة إلى التواطؤ والشيوع أقصر وأقرب اســـتقرارا على شاطئ المعرفة، وحتى يتسنى لها ذلك فإنه بات على الناقد الأدبـــى أن يكـــون أكثر حرصا وأكثر جدية وموضوعية إزاء تداول المصطلح، فليس هناك بـــد لمـــا ليس منه بد٠

ثالثا : اختلاف الصوت الدال على تصور أوحد

العلاماتية – التداولية والبرجماتية – الانحراف – رؤية العالم

إن الترادف ليس إسرافا فى اللغة؛ مادام ليس ثمة دلالة مطابقة لمترادفين، إنما ينحصر الأمر فى وقوع الأصوات الدالة على تصورات مختلفة باختلاف الجماعات في الزمان والمكان على الشيوع، وعندما يلتقى مترادفان يستحيل أن يتطابقا فى جميع تصوراتهما، ومن ثم يمكن أن يكون ذلك الترادف من هذا المنطق ثراء لغويا.

ولأن المصطلح لم يكن معنيا إلا بتصور أوحد؛ فإنه كان من المفترض لأى من الأصوات الدالة ألا يحمل على التعددية لاحتواء ذلك التصور، مادام ذلك هو حال اللغة، بيد أن البينة تقع أول ما تقع على تعددية المصدر الذى يتجلى بوضوح أشد حال الترجمة، وفى غياب جهة علمية كبرى منوط بها ترجمة المصطلحات ورعايتها وتوحيدها؛ فإننا فى وطننا العربى الكبير لما نزل على إبداعنا فى خلق المشاكل حتى نملأ أوقاتنا بالجرى ورائها دون طائل. ولكى نتمثل حجم المشكلة نفترض أن ثمة كتابا واحدا قرأه وحاول ترجمته غير نفر فى كل قطر عربى إعمالا لنعرة قطرية كاذبة، ناهيك عما لوحدث ذلك فى كل قطر على حدة، إننا بلاشك واقعون فى خضم لاقاع له من الأصوات الدالة التى تحمل على ذلك الترادف، مالم يكن للتعريب والنحت نصيبه من هذه التعددية. وعلى صعيد آخر فإن غياب أسس الاصطلاح ومشروعية الوضع والواضع تساهم فى تجلى هذه الظاهرة بقدر لا يستهان به إذا ما أدركنا أن عملية الاصطلاح بالوضع أو الترجمة مازالت عملية فردية فى المقام الأول، ولأن هذه اللغة فى الأصل تقول أيضا بالترادف؛ فإن اختلاف هذه المعيارية وفق أسس الاصطلاح من فرد إلى آخر سوف تخلف عنها مصطلحا مبتثرا واهنا لا يقوى على حمل التصور فيحاول آخر أن يبحث عن صوت دال آخر وهكذا دواليك، ولتذهب لغة العلم إلى الجحيم وتبقى المجادلة مستمرة، وتبقى الضبابية مفترشة الأجواء، وبدلا من أن نتواصل مع العالم فى فلك المجرد؛ نبقى على ما نحن عليه من اختلافات حول خشاش الأرض.

ولنا أن نعى ما وصل إليه حال الإسراف فى الدوال لتصور أوحد شاع واستقر فى كل أرجاء المعمورة منذ ما يقرب من ثلاثين عاما، وتلوكه ألسنتنا الآن بأكثر من عشرة دوال، ليجسد بذلك قضية الترادف الأولى لما يمكن أن يستقر على

(العلاماتية Semiotics) وتوابعها : السميولوجيا، والسميوطيقا، والأعراضية، والدلائلية، والرموزية، والإشارية، والسيميائية، والسيمية، والسيمياء. وكذلك (البرجماتية والتداولية) وتوابعها : الذرائعية، النفعية، وعلم المقاصد، ثم (الانحراف) وتوابعه : التجاوز، والانتهاك، والفضيحة، والشذوذ، وكسر البناء، والعدول، والانزياح. وأخيرا : (رؤية العالم) والبنية المعرفية، والرؤية الشعرية، والمنظور، ووجهة النظر، والتبئير.

- العلاماتية Semiotics :

السميوطيقا، السميولوجيا، الأعراضية، علم الرموز، الرموزية، الإشارية، الدلائلية، السيميائية، السيمياء، السيمية، السيمائية، علم العلامات.

شهد هذا المصطلح تعددية في الدوال لم يكن لها نظير مع أى مصطلح آخر، وبالرغم من قوعه فى دائرة الترجمة التى انتزعت نصف القضية فإنها تركت النصف الآخر لطبيعة الدال فى العربية التى لم تكن لتختلف هى الأخرى إلى حد كبير عن طبيعة الإنجليزية مع هذا المصطلح على وجه الخصوص. ويشير (ديفيد كريستال) إلى وقوع تعددية الدوال فى الإنجليزية أيضا على ,"Significs Semeiology, Semasiology, Semiology, Semiotics"[١٢٣]، وقد ترجع هذه التعددية فيما ترجع إليه أيضا إلى تعددية ميادين مجال المصطلح فهو ينشط فى (علم الدلالة) بدراسة العلاقات بين التعبير اللغوى والأشياء الموجودة فى العالم الذى يشار إليه أو يتم وصفه، وفى (علم التراكيب اللغوية) بدراسة هذه التعبيرات بين بعضها بعضا، وفى (التداولية) بدراسة المعنى الذى تحمله هذه التعبيرات على مستخدميها[١٢٤]. وفضلا عن ذلك فإن هذا المجال أيضا قد اشتمل توجهات النظرية اللغوية بدءا من (بيرس) و(سوسير)، ولعل التغايرات التى اشتملتها قد أفسحت زمانا ومكانا للدرس (العلاماتى) ساهم فيه العديد من المتخصصين بتصور لم يستقر صوته الدال بعد، فكان من نتاجه ظاهرة التعدد.

ويحصر لنا (عادل فاخورى) ما يقرب من ستة أصوات دالة للمصطلح فى: السيمياء، والسيمية، والسيميائية، والسميوطيقا، والسيميولوجيا، والرموزية، ثم يستقر الأمر لديه على الدال (السيمياء) [١٢٥]. وعلى التعددية ذاتها يؤكد (معجب الزهرانى) على وجود أكثر من ثمانية أصوات دالة لـ Semiotic، ويورد ترجمة

غريبة لأحدهم بـ (الأعراضية) اعتمادا على مرجعية دلالية كانت سائدة فى اللغة الطبية للقرنين السادس والسابع عشر[١٢٦].

ويمكن لنا أن نخرج من ذلك الحقل التعددى (السميولوجيا)، وذلك بناء على ما استقر الأمر عليه بتبنى مصطلح (السميوطيقا)، وتأسيس الرابطة الدولية للدراسات (السميوطيقية) عام ١٩٦٩، وذلك على الرغم من تجليها فى كتابات (صلاح فضل)[١٢٧]، و(محمد عنانى)[١٢٨]، و(شكرى عياد)[١٢٩]. كما تخرج من الحقل ذاته هذه (الأعراضية) لعدم وقوعها على الشيوع، ثم باعتماد الصوت الدال الأول الذى وقع على اليونانية عند (جون لوك) فى القرن السابع عشر على Semiotiks – كما سبقت الإشارة – أما وقوع الصوت الدال على إحدى ترجمات (شكرى عياد) بـ (علم الرموز)[١٣٠]، فهو مالا ينجو من خلط مع (الرمزية Symbolism) كإحدى توجهات نظريات الإبداع. ولأن (العلاماتية) لم تكن معنية بالرمز وحده، ولأن ذلك الرمز باستخدامه كإشارة لغوية يقع على التضارب بين الرمز (العلاماتى)، والرمز (الفنى)، والرمز (الصوفى)؛ فإن وقوع الصوت الدال على (الرموزية) عند (أنطوان طعمة)[١٣١] يدخل هو الآخر فى ضبابية العلاقة مع (الرمزية Symbolis)، كما أنه لم يكن على وفائه باحتواء التصور المعنى به نظرية (العلاماتية Semiotics).

أما محاولة ترجمته إلى (الإشارية) عند (سيزاقاسم)[١٣٢]، و(صبرى حافظ)[١٣٣]، فهى لم تشمل من النظرية سوى أحد جوانبها (العلاماتى) الذى يعنى بـ (الإشارة Signal)، فتبطل مشروعية الصوت الدال لاحتواء التصور أيضا.

ثم تأتى محاولة (المنصف عاشور) مجافية للآمال المصطلحية تماما، حينما عنى بـ (السيميولوجيا) على كونها (علم العلامات) وبـ (السيميوطيقا) على كونها (علم الدلائل) أو (الدلائلية)[١٣٤]، وهذه (الدلائلية) تصبح صوتا دالا مشاعا حين تفعليها من خلال علم الدلالة على اعتبار الدلالة هدفا أسمى أعم فى تقنيات جل النظريات النقدية وهى باشتمال منهج الإرسال بين الدال والمدلول تصبح سمتا مطبوعا على كل الإشارات اللغوية فى سياقاتها، لتبطل بذلك مزاعم نقل الصوت الدال من Semiotics إلى (الدلائلية) أيضا.

ومع (عادل فاخورى) يقف كل من (محمد إقبال عروى) [١٣٥]، و(فريد الزاهى)[١٣٦]، على استقرار الصوت الدال لديهم على (السيميائية) فى مقابل Semiotics، وإذا كان الصوت الدال فى الإنجليزية قد اتكأ على الإشارة اللغوية فى

اليونانية (Semeion) وتعنى (علامة)؛ فإن الصوت الدال العربى (السيمياء) له جذوره هو الآخر ليعمل فى مجال مصطلحى مختلف قبل أن تبزغ (Semiotics) إلى الوجود، وهذا المجال يعتمد رد الكلمة إلى (سيميا) فى اللغة المصرية القديمة بمعنى السواد من الأرض، دلالة على الخصب والبركة، أو رمزا إلى السر والخفاء. والكلمة عند (ابن خلدون) تعنى فنون السحر وضروبه، وحينما يستخدمها (شاكر عبد الحميد) فهو يعنى بها الكيمياء القديمة[١٣٧]، ويقول (التهانوى) عن علم السيميا "وهو قد يطلق على غير الحقيقى من السحر، وهو الأشهر؛ وحاصله إحداث مثالات خيالية لا وجود لها فى الحس، وقد يطلق على إيجاد تلك المثالات، بصورها فى الحس وتكون صورا فى جوهر الهواء؛ وسبب سرعة تغير جوهر الهواء؛ ولفظة سيميا عبرانى معرب أصله سيم به، ومعناه اسم الله؛ ويجئ فى الفن الثانى"[١٣٨].

لم يبرأ إذن الصوت الدال (السيميائية) من خلط أو التباس مع إشارة لغوية ومصطلح على غير ما وقع عليه فى خاطرة (الشارع) أو (المترجم). غير أنه من المفارقات الغريبة حقا أن يقع لفظ (سيمة) و(سيماء) و(سيمياء) على اليونانية (Semion) بمعنى (علامة)، ويوافقه فى العربية (وسم)، و(سمة)[١٣٩]، وجاء فى التزيل "سنسمه على الخرطوم"[١٤٠]، "سيماهم فى وجوهم من أثر السجود"[١٤١]، وجاءت (سيماهم) بالمعنى ذاته فى أربعة مواضع أخرى.

أصبح خروج (السيميائية) إذن وفقا لمشروعية التأصيل أمرا مفروضا، وذلك ما يستتبع بالضرورة أن تخرج معها (السيمياء) و(السيمية)، أما (السيمائية) فهى ما وقعت لدى البعض فى مقابل (Semantics)[١٤٢] أو (علم الدلالة) أو (الدلائلية) كما تحلولى. ليبطل هو الآخر فى مقابلته بـ (Semiotics) عند (محمد مفتاح)[١٤٣].

ومن ثم فإنه لم يتبق من حقل الأصوات الدالة المتنازع عليه سوى (السميوطيقية) و(العلاماتية)، ولأن الثانى أولى بصيغته العربية ووقوعه على الترجمة بأولوية أسس الاصطلاح، وبقدرته على احتواء التصور خاصة وأنه يرتبط بالجذر الأصلى فى اليونانية مع الإشارة اللغوية، فضلا عن قدرته على احتواء تقنية (العلامات) والتى منها (الرمز) و(الإشارة) فى الأصوات الدالة الأخرى، والتى تقع ضمن الحقل الدلالى الذى يشكل محور الفعالية الحقيقية للنظرية - كما سبقت الإشارة - وهو إن وقع مبكرا عند (فريال جبورى) على (علم

العلامات)[١٤٤]؛ فهو قد استقر بالفعل عند (جابر عصفور) كذلك على (نظرية العلامات)[١٤٥]، وعند (المسدى) بالنسب إلى (علامة) فقال (علامية)[١٤٦]، ولأن النظرية معنية فى الأصل بتعدد العلامات وتعدد تصورتها كسبيل لتحليل الأنظمة فإن المصداقية تصير أولى احتفالا بـ (العلاماتية) بالنسب إلى (العلامات) موضع الفعالية، وبالاتساق مع المصدر الصناعى للعديد من النظريات التى أتت بها مداخلات النقد الجديدة. ولا شك أن العلاماتية أخف ثقلا من السميوطيقية، وألطف إيقاعا من العلامية، فضلا عن كونها صاحبة الرصيد الأعظم من مشروعية أسس الاصطلاح بالمقارنة بالأصوات الدالة الأخرى.

- التداولية Pragmatics

الذرائعية، النفعية، السياقية، الموافقية،علم المقاصد.

- البرجماتية Pragmatism

ثمة خلط فى هذا المصطلح بين الصوت الدال (Pragmatism)، و(Pragmatics)، ودخل الأول معترك التداول من خلال تبنى الصوت الدال المعرب (برجماتية) والمترجم (ذرائعية)، على أن الشيوع ونسق التداول الجمالى والتصورى كان أكثر اتساقا مع الصوت الدال الأول (برجماتية) معنيا بذلك المذهب الفلسفى الأمريكى الذى أسسه (وليام جيمس William James) (١٨٤٢ - ١٩١٠)، و(بيرس Peirce) (١٨٣٩ - ١٩١٤). ومؤداه أن صدق الفكرة أو الرأى هو النتيجة العملية التى تترتب عليها من حيث كونها مفيدة أو مضرة[١٤٧]. وارتبط ذلك المذهب بالمادية إلى حد كبير، ثم هو يركز على كل ماله أهمية عملية للبشر ويتجنب البحث فى القضايا المجردة[١٤٨]. أما الصوت الدال Pragmatics فهو وإن التقى مع الأول فى الجذر الاشتقاقى إلا أن ثمة تباعد فى التصور يحتم الفصل بينهما بأى حال من الأحوال، إذ يدور تصور الأخير حول دراسة استخدام اللغة استخداما سياقيا واقعيا وعمليا[١٤٩]، وقد يلتقى ذلك التصور فى جانب منه مع تصور الدال الأول، إلا أن فرضية الفصل تتكئ على عموم التصور فى المذهب الفلسفى وخصوصية التداول فى الدرس الأسلوبى والعلاماتى، وقد يكون (بيرس) هو محور التصورين، غير أن ذلك الانحصار الأخير وجه التصور إلى اللغة فى منحى التداول أو الاستعمالات الفعلية لها على الرغم من صعوبة التحديد الكمى

والدراسة العلمية المقننة للغة التى لا تبرأ من ضغـوط عشـوائية - كمـا يقـول (سوسير) - وقد جاء التغاير المصاحب لاختلاف منحى التصور بيـن كـل مـن (Pragmatism)، و(Pragmatics) نتيجة التحول فى نظريات اللغة بقبول دراسـتها على المستوى النظرى أيضا كتعديل للموقف القائم عند (سوسـير) و(تشومسـكى) بالتعامل مع اللغة كوسيلة مجردة أو قدرة ذهنية يمكن فصلـها عـن مسـتخدميها، وتصدى لذلك (ستيفن ليفنسون) فى كتابه (التداوليـة Pragmatics)، كمـا يشـير (محمد عنانى)، ثم كانت (التداولية الأدبية) عند (روجرسـيل) الـذى اسـتطاع أن يطبق مجموعة من المبادئ العامة فى التواصل على الأعمـال الأدبيـة باعتبارهـا أبنية نصية شكلية محضة، ومع ذلك كانت لـها عنـاصر وسـيطة فـى سلسـلة التواصل[150].

ويقع التصور عند (محمد عنانى) بعد اعتماد (التداولية) صوتا دالا مترجمـا - ولعله الأكثر شيوعا من السياقية والمواقفية فى الترجمة ذاتها - على الجمع بيـن الحركة نحو الخارج والحركة نحو الداخل بتحديد الوسائل الفنيـة التداوليـة مثـل الإضمار والافتراض المسبق والإقناع، ثم إلى الخارج بإقامة العلاقة اللازمـة بيـن هذه العناصر والقوى الموجودة خارج النص فى عالم الكاتب والقارئ مثل علاقـات القوة أو السلطة والتقاليد الثقافية، وآلية التوزيع والنشر، والرقابة وما إلى ذلـك[151]، وقد صاحب الصوت الدال فى ترجمة (محمد عنانى) أيضا السياقية والمواقفية.

غير أن (ديفيد كريستال) يؤكد على تجليات النظرية بسـمتها التصـورى الذى لم يتكشف لديه على حد جامع مانع أو على تصور نظرية (تداولية) متماسـكة، ويرجع ذلك إلى تنوع الموضوعات التى تتعامل معها، ثم يؤكد مرة أخـرى علـى استخدام المصطلح فى مجالات ثلاثة هـى (العلاماتيـة Semiotics) و(الدلائليـة Semantics) و (النحوية Syntactics)، وينشط فى (اللسانيات) لدراسة اللغة مـن وجهة نظر مستخدميها واختياراتهم المطروحة والمعوقات التى تواجـه ذلـك فـى التعاملات الاجتماعية، ثم أثر كل ذلك على عملية الاتصال. ويحـاول (كريسـتال) احتواء التصور فى تعامل (التداولية) مع نواحى السياق التى تتحول مـن الناحيـة الشكلية إلى رموز لغوية، وقد تكون جزءا مـن الكفـاءة التداوليـة للمسـتخدمين باعتبارهم محور اهتمام النواحى الخاصة بالمعنى والتى لم تتناولها النظرية الدلائليـة Semantics[152].

بذلك فإن التصور يصبح جد مختلف عن مجرد مذهب فلسفي يمكن أن يصير معادلا موضوعيا للعديد من الدراسات الفلسفية والاجتماعية والنفسية فيما يندرج تحت دراسة سلوكيات الإنسان، أما أن ترقى إلى مستوى النظرية حتى وإن اتكأت على الأساس الفلسفي ذاته؛ فإن ذلك مايستوجب آلية جديدة للتناول والتفاعل تدخل معترك الحقل المعرفي المتخصص من خلال فروضات النظرية بل تتجاوز ذلك إلى المنهج المقنن والمحدد، ليقتصر الدال (برجماتية) على عموم القول، وتعنى (التداولية) بالنظرية الأدبية في منحى المنهج والتطبيق. وذلك الفصل هو معين إدراكي لتجلية توجهات الفكر النظري في المقام الأول، حتى إذا ما وقعت أبصارنا على مقولة (جابر عصفور) "وتتحول هذه الصفة التاريخية في علاقات *التناص التي تشدها إلى عصرنا* وتقربنا من عصرها إلى مواز رمزي، أو قانع للعقل البراجماتي الذي نرى تجلياته حولنا الآن، وفي كل يوم من أيام هذا الزمان"[١٥٣]، أدركنا أن المصطلح يجلي تصوره كنمط سلوكي يقع على تصور المذهب الفلسفي، بينما في ترجمة (عصام بهي) عن (فان جيلدر) (Pragmatic) إلى (نفعي)، و(النفعية) عن (Pragmatics) [١٥٤]، نجد تخاذلا عن احتواء التصور؛ لاختلافنا على نفعية من! النص أم الكاتب أم القارئ؟! ذلك فضلا عن أن (النفعية) كمذهب فلسفي أخر أسسه (جيريمي بنثام Jeremy Bntham)(١٧٤٨ – ١٨٣٢) يقابل الصوت الدال (Utilitarianism) ويعني بكون منفعة الفرد والمجتمع هي المعيار الذي يقاس به السلوك البشري والأخلاق[١٥٥]. ويبدو أن تصور (البرجماتية) أشد اختلافا عن ذلك، كما أن ذلك المعيار النفعي قد يحمل جانبا سلبيا في حين أن صدق الفكرة أو الرأي من خلال النتيجة العملية قد يكون إيجابيا أحيانا مالم يكن أبدا، وذلك ما يبطل مرادفة (نعيم عطية) بين (النفعية) و (البراجماتية)[١٥٦]، بينما حين ترجمها (مازن الوعر) عن (كريستال) إلى (براجماتي) كان يقصد (تداولي) لأنه معني بوظيفة الجملة أي الوظيفة التي تفرزها الجملة في الكلام[١٥٧]، وذلك خلط بين الصوتين الدالين، والأمر ذاته ما وقع عند (منير التريكي) فجمع بين (البراجماتية) و(الذرائعية) و(النفعية) ووضعهم في سلة واحدة مقابل Pragmatics، ويقترح ترجمة أخرى هي (علم المقاصد) كما قلنا علم (الدلالة) [١٥٨]. ولكن ليست كل (نظرية) علما نوعيا بالمعنى الاصطلاحي للعلم المتخصص، كما أنه ليست (التداولية Pragmatics) أيا مما ذكر، ويستمر الاضطراب عند (محمد الكردي) فيرادف بين (التداولية) و(البراجماتية)[١٥٩]،

وكذلك ما وقع عند (حامد أبو أحمد) بترجمة (Pragmatics) إلى (الذرائعية) (١٦٠). ويبدو أن ذلك كان نتيجة طبيعية لعدم اعتماد الأصل المعرفى فى الترجمة، لأن المصطلح فى ثوبه الجديد شاع إلى حد كبير فى حقل التداول غداة فعاليات النظرية فى (التداولية) كصوت دال يحقق إلى حد كبير احتواء التصور، ويحتم التغاير بينه وبين الأصل القديم (البراجماتية)، وقد اشتمل ذلك معظم كتابات (صلاح فضل) على سبيل المثال، ومن الطريف أنه استخدم المصطلح Pragmatics بصوته الدال الشائع بتجلى النظرية فى سياق أفضى فيه بالمرادفات الشائعة شيوعا خاطئا، واستخدمها فى موضعها الصحيح كإشارات لغوية وحدد تصوراتها الفعلية وأجلى ما للصوت الدال من قدرة على الرسوخ، يقول (فضل) "غير أن دارسى (التداولية) يرون أنه من المناسب تضييق مجال دلالة البلاغة باعتبارها أداة ذرائعية [وسيلة]، وإلا أصبح من الممكن اعتبار كل شئ بلاغة، تأسيسا على أن لكل شئ أهدافه النفعية، وأن كل رسالة لها قصدها وموقفها وظروف تلقيها"(١٦١). وذلك يعكس وعيا مصطلحيا إلى حد كبير، ويحصر فى الوقت ذاته الذرائعية والنفعية والقصدية كمرادفات شاعت خطأ وكترجمة لـ (التداولية) أو (البراجماتية) على كونها بعضا من كل فى سياق إعمالها كإشارات لغوية.

وقد يقع ذلك مواكبا لرؤية جلية نحو التصور عند (صلاح فضل) حينما أفضت إلى العناية بالعلاقة بين بنية النص وعناصر الموقف التواصلى، "ويأتى مفهوم التداولية هذا ليغطى بطريقة منهجية منظمة المساحة التى كان يشار إليها فى البلاغة القديمة بعبارة (مقتضى الحال)" (١٦٢)، أو ما يطلق عليه حديثا مصطلح (سياق الموقف Context of Setuation)؛ ولكن بحسبها شمولا أعظم للسياق الكلى. ويجب ألا يفهم من هذا التبسيط عدم شمول العناصر التى أشار إليها (محمد عنانى) فيما وقع على اتجاه الخارج، لأن التصور عند (فضل) يعنى "بتحليل عمليات الكلام بصفة خاصة، ووظائف الأقوال اللغوية وخصائصها خلال إجراءات التواصل بشكل عام"(١٦٣)، وفضلا عن تمثله رؤية المصطلح عند (ديفيد كريستال) ومجال عمله فى (العلاماتية Semiotics) و (الدلائلية Semantics) و(النحوية Syntactis)؛ فإنه يجلى كل ذلك فى (التداولية) حتى أصبحت تهتم بوصف العلاقة بين العلامات ومستخدميها، ثم أحلت كلمة (نصوص) محل (علامات)، بينما تعنى (النحوية) بتوضيح الشروط المحددة والقواعد التى تضمن صياغة الأقوال الجديدة،

أما (الدلائلية) فتهتم بالشروط التى تجعل هذه الأقوال مفهومة وقابلة للتفسير فى الموقف التواصلى، "فالتداولية إذن تعنى بالشروط والقواعد اللازمة للملاءمة بين أفعال القول ومقتضيات المواقف الخاصة به، أى للعلاقة بين النص والسياق"[١٦٤].

وكان قد استقر المصطلح على (التداولية) مع (صلاح فضل) عند (محمد مفتاح)[١٦٥]، وفى ترجمة (نشوى ماهر) عن (كارل هاينز ستيرل) [١٦٦]، بما يتسق مع التصور المطروح عن (Pragmatics)، ويبقى على حقل التداول أن يثبت ماركن إليه من أصول ريثما يحتضن شوارد فكرنا حتى لا نطرح شباكنا فى السراب.

– الانحراف Diviation :

التجاوز، الانتهاك، الفضيحة، الشذوذ، كسر البناء العدول، الانزياح

لهذا الصوت الدال جذوره فى العربية متجلية فى التراث، وظل يعمل فى منحاه التداولى وفق أى خروج بترخص عن المعيارية اللغوية أو النحوية أو البلاغية، ووقع تحته كل من (العدول) و(الالتفات)، إلا أن إعادة بعثه واكتشافه فى الخطاب النقدى المعاصر كانت على يد (سبتسر Spiyzer) عالم اللغة الألمانى الذى استطاع الإفادة من ذلك المصطلح إلى أبعد الحدود حتى ارتقى به إلى درجة النظرية تطبيقا وتحليلا بدراسة العلاقة بين الانحراف اللغوى وأصله (السيكلوجى) بغيه الوصول إلى تفسير موحد لخصائص اللغة الأدبية[١٦٧].

وقد تفجرت قضية ترادف الصوت الدال على تصور أوحد فيه من قبيلين، الأول يعول على الترجمة بما يعنى بالاضطراب المصطلحى فى المنبع، والثانى يرجع إلى حقل التداول العربى فى جدلية الأصالة والمعاصرة. ويشير (صلاح فضل) إلى تجلى الجانب الأول فيما وقع لدى النقاد الغربيين أنفسهم، فنرى (بول فاليرى) يتبنى الصوت الدال على (تجاوز)، وعند (تيرى) يكون (كسر) بمعنى (كسر البناء)، أما (جون كوين) فالصوت الدال عنده يستقر على (انتهاك)، ويصير عند (بارت) (فضيحة)، وغند (تودروف) (شذوذ)، أما عند (أراجون) فهو (جنون)[١٦٨]، لتصبح كل هذه الأصوات الدالة مرادفات للدال (انحراف) على ما يقع عليه تصوره من أهمية عظمى تمس جوهر التحول من اللغة العادية إلى اللغة الفنية التى تجعل من الأدب أدبا ومن الشعر شعرا ومن النص نصا، وإن التصق التصور بدرجة أشد فى اللغة الشعرية وخروجها عن أعراف اللغة النثرية، وكان

(الانحراف) هو مطيتها لبلوغ ذلك، إذ يعنى "أن شعرية اللغة تقتضى خروجها الفاضح على العرف النثرى المعتاد وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصة فى التعبير عما لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية"[١٦٩].

ولأن التركيب (المنحرف) للغة ينافى شروط النظام فإنه يخرج بذلك عن إرهاصات التوقع، ويحمل قدرا غير قليل من الدهشة، أو ما سوف يصبح (مؤشرا أسلوبيا) يثير انتباه السامع، ويفتح بذلك (الانحراف) أفقا جديدا فى البحث عن المؤشرات الأسلوبية عامة[١٧٠]، كما يكون أيضا النواة الأولى فى بحث مستويات حركة شعرية النص، وبحث نظام البنية خاصة فى تجاوبها مع التحول والتحكم الذاتى، بل إن فلسفة التحول ذاتها تعتمد إلى حد كبير على نظرية (الانحراف) التى تتبنى الخروج عن العرف، فى الوقت الذى يبقى ذلك العرف تحت سيطرة التحكم الذاتى، وكون البنية نظاما فى حد ذاتها فإن (الانحراف) يتجلى بشكل أو بآخر فى مخالفة هذا النظام الذى لا يشترط أن يكون مبنيا على اللغة المعيارية، "بل يكفى أن يكون هو النظام الذى اطرد عليه النص حتى أصبح القارئ يتوقع عودته، ولو كان هذا النظام فى أصله انحرافا"[١٧١].

هو إذن أحد المفاتيح الرئيسة فى منهج التحليل الأسلوبى، ومنهج تطبيق (الشعرية)، ومنهج التحليل البنيوى، حتى أن أحد الباحثين قد استطاع أن يجلى تقنية (الانحراف) فى خمسة نماذج، يعنى أولها بدرجة انتشاره فى النص ويأخذ فى اعتباره معدلات التكرار شديدة الارتفاع لوحدة معينة، والثانى يتمثل الانحرافات اللغوية سلبية أكانت أو إيجابية، والثالث يشمل العلاقة بين القاعدة والنص فيميز بين الانحرافات الخارجية فى اختلاف أسلوب النص عن اللغة المدروسة والانحرافات الداخلية فى انفصال وحدة لغوية معينة عن القاعدة المسيطرة على النص، والرابع ينبنى على التمييز بين الانحرافات المختلفة الخطية والصوتية والمعجمية والنحوية والدلالية، والخامس يعتمد الانحرافات وفقا لتأثيرها على مبدأ الاختيار فى الوحدات اللغوية[١٧٢].

غير أن (تشومسكى) يعتمد مصطلحا آخرا كسبيل تقنى لتوجهات (الانحراف) وهو (درجة النحوية) ويعنى به كطريقة منظمة لتحديد نوعية الانحراف اللغوى، وبناء عليه يقسم درجاته إلى ثلاث : الأولى يقع فيها الناجم عن خرق مقولة معجمية، والثانية تحتوى الناجم عن التوتر فى ملمح يرتبط بمقولة فرعية معينة، والثالثة تشمل الانحراف المتولد عن الصراع مع ملمح يتصل بمحور

الاختيار[١٧٣]. ليساهم المصطلح أيضا فى الوصف البينوى، ومن خـــلال (درجـــة النحوية) يساهم بشكل أكبر فعالية فى تحديد درجة الشعرية[١٧٤].

لقد أصبح (الانحراف) نظرية عامة فى مجال تقنية العديد مـــن النظريـــات الأخرى مثل (الأسلوبية) و(الشعرية) و(البنيوية) وبتبنيه (درجة النحويـــة) أصبـــح ميزانا جديدا لتحديد المعيارية الإبداعية بعدما كانت أخص الخصوصيات، وكـــانت منطقة لها حرمتها، ليجئ النقد بمداخلاته الجديدة فيخلصها من صلف الانطباعيـــة، ويصبح بذلك للتصور المصطلحى حضوره فى معية الناقد كأحد أسلحته المشـــهرة لفض الكثير من أغلال النص فى التوجه النقدى المعاصر.

ويتضح إلى حد كبير مدى شـــيوع المصطلـــح بتبنيـــه الصـــوت الـــدال (الانحراف) عند كل من (صلاح فضل)، و(شكرى عياد)، و(تمام حسان).

أما الجانب الثانى الذى وقع فيه اضطراب ذلك الصوت الدال فارتبط إلـــى حد ما بالتصور عند القدماء، فلم تكن فكرة (الانحراف) خافية عليهم، وإن ســـموها بأسماء أخرى، كالتوسع أو الترخص أو الضرورة عند قيّامها، بل سموها أحيانا فـــى بعض حالاتها (لزوم مالا يلزم)، وقد عرف (الترخص) عند النحاة بالشذوذ والقلـــة والندرة، وقد اعتمد (الترخص) على تضافر القرائن لضمان أمـــن اللبـــس حينمـــا يختلط المعنى، ولا ترخص على حساب المعنى، وغير (الترخص) عرف العـــرب أيضا (العدول) باعتباره انحراف عن الأصل، غير أنه ظاهرة لاواقعية، وذلك هـــو الفرق بينه وبين الانحراف، فبالرغم من كونه تحديا صارخا للقاعدة النحوية إلا أنـــه وجد من الحفاوة وسعة الاستعمال مالم تفز به القاعدة، حتى أصبح معيارا قياســـيا، وذلك ما يخرجه عن فعالية (الانحراف) الواقعية، ومن ظواهـــره النيابـــة وحـــذف الرابط والتقديم والاعتراض والزيادة، ويتضح لأى مدى تحول ذلك (العـــدول) فـــى التقعيد الأول إلى تقعيده فيما بعد حتى أصبح من القوة التى لا تقل بأى حـــال مـــن الأحوال عن القاعدة الأساسية كما وقعت فى الأصول[١٧٥].

فالمصطلح كان فى الأصل مصطلحا نحويا يعمل كانحراف حتى اضمحلت علة ذلك الانحراف بذهاب العدول لتتوقف فعالية التصـــور عنـــد ذلـــك، ويصبـــح الترادف بين (الانحراف) و(العدول) فى السياق المصطلحى ضربا من المغالطـــة، ويصبح استخدام اللفظ عند (محمد عبد المطلب) سبيلا لفعاليـــة الإشـــارة اللغويـــة وحسب فى قوله "وإذا كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم علـــى رعايـــة الأداء المثالى، فإن البلاغيين ساروا فى اتجاه آخر من حيث أقاموا مباحثهم علـــى أســـاس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها فى الأداء الفنى"[١٧٦]، ويتضح من هـــذه المقولـــة

أيضا اعتماد الصوت الدال (انتهاك) حسبما وقع عند (جون كوين) - إلا أن يكـون إشارة لغوية - فى مقابل الصوت الدال (انحراف) والمعتمـد للشـيوع بالترجمـة وبالاختلاف عن منحى (العدول) كما وقع عند العرب الأقدمين، والأمر ذاته ما يقـع عند (محمد حماسة عبد اللطيف) حين يرادف بيـن (الانحـراف) و(المفارقـة) - والأخير مصطلح آخر لا شفاعة فى مغبة الوقوع فيه - وإن انتهك الانحراف أحـد تصوراته - ضمن سلسلة الترادف مـع (الانحـراف) و(العـدول) و(المجـاوزة) و(الخطأ)[١٧٧]، وتتداخل بذلك سلسلة الترادف بين اضطراب الأصـل فـى المنبـع واضطراب مداخلة التصور فى المنحى القديم والمنحى الجديد.

وقد يستقيم الأمر عند (شكرى عياد) مع ما طرحه من مثـال فسـر فيـه (الانحراف) بـ (عدول) عن الأصل[١٧٨]، ولكن هل يصح التفسير ذاته مـع قولنـا (عدول بلاغى) أو (عدول لغوى)؟

إن التخصص الدلالى فى تصور (العدول) كان مقصورا على الخروج عـن القاعدة النحوية بترخص حتى صار ذلك (العدول) ذاته قاعدة فى بعض الحـالات، كما أشار (تمام حسان)، أما (الانحراف) فهو أكثر اتساعا وشـمولا وواقعيـة فـى منحاه المعاصر كتقنية منهجية تعتمد المؤشرات الخارجة عن المألوف من معياريـة (الكتابة) فى المقام الأول لتشمل الظواهر النحوية واللغوية والبلاغية وكذلك الخطيـة والصوتية والمعجمية والدلالية .... إلخ، حتى ارتقى التصور إلى حد النظرية.

وقد وقع الترادف أيضا عند (محمد مندور) باعتماد الصوت الدال (كسـر البناء)[١٧٩]، كما يرى (تيرى)، فى إشارة (صلاح فضل) كـأحد الأصـوات الدالـة التى اشتملت اضطراب المصطلح فى المنبـع، وأغنـى عنـها بـ (الانحـراف Deviation)، كصيغة متماسكة لها جذورها الدلالية والإيحائية فى العربيـة والتـى تتسق إلى حد كبير مع التخصص الدلالى للمصطلح فى منحاه المعاصر.

ولم يتبق أمامنا فى معترك التداول بالترادف بين هذه الوفرة من الأصـوات الدالة على تصور أوحد سوى ماركن إلى (الانزياح)، وقد رادفه بـالفعل (صـلاح فضل) مع (الانحـراف)[١٨٠]، واعتمـده (أحمـد ويـس) كصـوت دال لتصـور (الانحراف)[١٨١]، وترجمة (خالد سليكى) عن (جون كوين) بدلا من انتـهاك [١٨٢]، وهو ما فعله أيضا (شاكر عبد الحميـد)[١٨٣]، واسـتخدمه (خليـل المـوسى)[١٨٤]، و(محمد مشبال)[١٨٥]، لعناية تصور (الانحراف) كذلك.

غير أنه يبقى حائلا دون قبول ذلك، معيارية الصوت الـدال (الانحـراف) وفق تجليه الدلالى الأصولى، ثم مغبة الوقوع فى ضبابية الصوت الدال بيـن ذلـك

(الانزياح) و(الانزياح) كمصطلح يستخدم فى التحليل النفسى ويستخدم الدال العربى ذاته فى مقابل الدال الإنجليزى (Displacement)، كما أشار (شاكر عبد الحميد)(١٨٦)، وعرفه (مالكولم بوى) بقوله "هو قابلية انفصال ما تتصف به فكرة ما من تأكيد أو أهمية أو وحدة، عنها، والارتباط بأفكار لم تكن لها تلك الوحدة، ولكنها تتصل بالفكرة الأولى بسلسلة من الترابطات"(١٨٧)، وعلى الرغم من اتساق التصور على ما بين المترادفين من صلة فإن الحقل المعرفى فى الأصل قد فصل بينهما، ليقع فى مجال النقد الأدبى على (الانحراف Deviation) وفى علم النفس على (الانزياح Displacement).

- رؤية العالم Weltanshauung :

البنية المعرفية، الرؤية، الرؤية الشعرية، المنظور، وجهة النظر، التبئير

وقع المصطلح عند (لوسيان جولدمان) فى دراسة (البنيوية التوليدية)، وأشار (مجدى وهبة) إلى عنايته بالأساس الميتافيزيقى لنظرة الإنسان إلى الأشياء التى ينبنى عليها تصوره لمعنى الحياة(١٨٨)، أو أى فكرة عامة عن طبيعة العالم يمكن التعبير عنها ضمنيا أو على نحو جلى فى أى عمل فنى(١٨٩)، المصطلح فى الأصل كان بديلا لمصطلح (لوكاتش)(الوعى الطبقى) وتبناه (جولدمان) برعايته تجسيد الحياة الفكرية والاجتماعية والعاطفية لجماعة (بورت - ريال) فى حلقة متصلة يتوافق فيها الاقتصاد والسياسة والنص(١٩٠)، ليصبح مصطلح (رؤية العالم) رؤية شاملة حتى شمله (فراى) بربطه بالنقد الحديث من خلال فكرة النماذج البدئية والأبنية الكلية العليا فى الأبنية البشرية، أما (جولدمان) فربطه بالبنيوية التوليدية بتعبيرها عن الضمير الجمعى على اعتباره محصلة عملية (التبئير) التى يقوم بها النص الأدبى. وكانت (الشعرية) قد وحدت فيه بين عمل الباصرة فى الصورة الحسية المتشكلة لغويا، وفعل المخيلة الحلمى، لتعطى دلالة تعبيرية خاصة تنزع إلى درجة من التجريد العقلى، أو كما يقول (صلاح فضل) "تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية، والمتصلة ببعض المستويات اللغوية، خاصة النحوية، وطرق الترميز الشعرى المعتمد على القناع والأمثولة الكلية. وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، تضافر كل تلك العوالم لتكوين منظور متماسك فى النص، بما يجعل (الرؤيا) هى العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجه لاستراتجيتها الدلالة"(١٩١).

تطور التصور إذن، أو اتسع لتمثل مقولته الأولى وفق رحابة المرجعية مع تمثل النقد نظريته بعلمية أكثر صرامة، انطلاقا من الصوت الدال الأول، وكأنها مساحة التواطؤ والشيوع الفلسفية والزمانية، ليستقر على وحداته الجزئية التي تشكل في مجملها انسجاما مع وحداته الكلية الأولى.

وكانت إرهاصات التصور الأولى عند (لوكاتش) تذهب إلى العناية بالعقائدية التي تكمن تحت عمل الكاتب، ومحاولته إعادة هذه النظرية، وذلك هو المبدأ الأسلوبي الذي يرتكز عليه أسلوب أي عمل معين، ومن ثم فالمضمون هو الذي يحدد الشكل، لتغدو هذه العلاقة بين الشكل ورؤية العالم نقطة جوهرية في تقنية (الأسلوبية) عند (لوكاتش)، وإذا كان ذلك مرتبطا عنده بطبقة معينة؛ فإن المصطلح عند (جولدمان) قد أصبح منهجا متكاملا في (البنيوية التوليدية) بدراسة البنى الفكرية والاجتماعية حتى صار الكشف عن هذه البنى الدالة كشفا عن (رؤية العالم) في النص موضوع التحليل بوسيلتين إجرائيتين، الأولى يمثلها الفهم بالتعرف على الارتباطات الداخلية للنص، ولا شئ غير النص، والثانية من خلال الشرح بالبحث عن ذات فردية أو جماعية، تمتلك من أجلها البنية العقلية المهيمنة على العمل خاصية وظيفية دالة[١٩٢].

فرؤية العالم أصبحت بنية فكرية وسطية بين الأساس الاجتماعي الطبقي الصادرة عنه والأنساق الأدبية التي تحكمها هذه الرؤية، وأصبحت مفهوما تاريخيا يصرف توجهات طبقة معينة في فهم واقعها الاجتماعي حتى يقولب قيم هذه الطبقة فيما بينها وبين غيرها، ثم صارت تتجاوز التقنيات السردية "لتأخذ طابعا أعمق يرتبط بمنظومة فكرية تشكل إطارا فلسفيا لمنهج التوليديين"[١٩٣].

إن (رؤية العالم) تعني موقفا اجتماعيا وسياسيا تجاه الكون والإنسان والمجتمع[١٩٤]، وهي لا تمثل معتقدات الإنسان الفكرية وتصوراته عن الحياة وحسب؛ ولكنها تتجاوز ذلك لتشمل مشاعره وطموحاته النابعة من موقفه الشامل، إنها ليست مجرد صيغة نظرية ذات طابع فلسفي؛ وإنما هي وعي شعوري مباشر لمختلف مظاهر الحياة[١٩٥]، وصارت كيانا كائنا يشير إلى المسلمات الكبرى المتعلقة بالكون، وتقع الذات فيها كبنية تصويرية ثقافية في المقام الأول تخضع للتشخيص بأنها جملة من صور التكيف مع المحيط الخارجي والنزوع إليه[١٩٦].

وعلى الرغم من وقوع الصوت الدال الأول في الألمانية على Weltanschauung ؛ إلا أن (عز الدين إسماعيل) يتمثل لها صوتا دالا إنجليزيا

آخر هو World View[١٩٧]، كنتاج لقلب الترجمة وفق رسوخ التصور في (البنيوية التوليدية)، وكأن الصوت الدال العربي هو مرجعية المصطلح، وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على مدى استقراره وشيوعه في العربية، ولكن يبدو أن (كمال أبو ديب) لم يقنع بهذا الاستقرار فيشرع في صوت دال آخر في مقابل التصور ذاته هو (البنية المعرفية)[١٩٨]، وقد يصدق ذلك الصوت الدال وفق تصور آخر لتوجهات النقد الجديدة في عنايتها بـ (النص) دون (المنشئ)، ومن ثم فإن التصور سوف ينقلب رأسا على عقب؛ لأن البحث عن رؤية العالم في (النص) تختلف بكل تأكيد عن البحث عن (البنية المعرفية) التي تتجلى في عنايتها بالقارئ، وهنا يبطل إقحام ذلك الصوت الدال (البنية المعرفية) كمرادف عند (كمال أبو ديب) - لـ (رؤية العالم).

وإذا كانت (الرؤية الشعرية) تقوم على المقاربة Convergemce بين الأشياء المختلفة، أو هي "الرؤية التي تستجلي الكون ليس باعتباره تتابعا من الأشياء، ولكن باعتباره منظومة من العوالم في حالة من الدوران rotation، عند (مايكل فاندين هوفيل)[١٩٩]؛ فإنها يصعب أن تفلت من أسر تصور (رؤية العالم)، فضلا عن قصورها في احتواء التصور على سبيل الترادف.

وقد نخاطر بالصوت الدال (المنظور) إذا ما حاولنا أن نضعه على حبل وثاق التصور؛ بتجاهل مصطلح (رؤية العالم)، وبالرغم من كونه مستمدا من حقل الفنون التشكيلية عند (سيزاقاسم) معنيا بتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين والصورة التي تتلقاه بها علىالوضع الذي ينظر منه الرائي إليه، فما ذلك الوضع إلا (رؤية العالم) في الحقل المعرفي للنقد الأدبي، لأنه كما يقول (الشنطي) "ليس مجرد مصطلح فكري أو أيديولوجي، إنما هو رؤية إدراكية للمادة القصصية له منطلقات عدة : فكرية اعتقادية ونفسية تعبيرية، وتتلون به رؤيته للزمان والمكان"[٢٠٠].

أما الصوت الدال (وجهة النظر Point of view) فقد أخذه (عبد العالي بوطيب) عن (هنري جيمس)، كمحاولة للفصل بين فلسفة الروائي وما اختاره من أساليب فنية، عند الأخير، فإننا قبل أن نذكر تصور ذلك الصوت الدال سوف ندرك على الفور أن هذه المهمة منوط بتحقيقها منهجيا ما وقع عند (جولدمان) في (البنيوية التوليدية)، ويعني بـ(وجهة النظر) "فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك"[٢٠١]. وقد أشار (عبد العالي) إلى استبعاد (جيرار) لمصطلحي (الرؤية Vision) و (وجهة النظر Point of view) لما لهما في اعتقاده

من طابع بصرى، غير أنه اقترح بديلا آخر هو مصطلح (التبئــير Focalisation) الذى استلهمه من (بروكس) و(وارين)[٢٠٢]، إلا أن ذلك الدال عند (صلاح فضـــل) كان محصلة فعالية (رؤية العالم) فى منحى (البنيوية التوليدية) كمـــا جـاءت عـن (جولدمان) بتعبيرها عن الضمير الجمعى، أما (بؤرة السرد) فهى شئ آخر[٢٠٣].

يبقى بذلك الصوت الدال (رؤية العالم) أكثر قدرة على احتواء التصور كمـا تجلى فى مداخلات النقد الجديدة بدرجة تبز كلا من (البنية المعرفيـــة)، و(الرؤيـــة الشعرية)، و(المنظور)، و(وجهة النظر)، و(التبئير)؛ إلا أن تقـــع هـــذه الأصـــوات الدالة على تخصص دلالى تحت التخصـــص الدلالـــى لمصطـــح (رؤيـــة العـــالم Weltanschauung)، ثم تبلغ حظها من التواطؤ والشيوع وفق مـــا يـــراه مناســـبا معترك التداول، ودون أى محاولة لفرض قسرى على توجهات الفكر النقدى.

لقد أصبحت قضية ترادف أو اختلاف الصوت الدال على تصور أوحد فـى حاجة ماسة إلى رعايتها بانتزاع الشوارد عن حقل التربية العلمية الصحيح، وتنقيـــة الفكر النقدى من الشوائب التى لطالما استخف بها، حتى أصبحت بضعفها الســـلالى عوائقا وسدودا أمام أى منحى علمى للتوجه، وأمام اشتمال منظومة فكرية تحـــاول الانطلاق نحو آفاق أكثر رحابة من تدنيات أو تهالك اللبنة الأولى فى بناء الخطـــاب النقدى وهى المصطلح. ولعل التسليم بخصوصية الحقل المعرفـــى للنقـــد الأدبـــى لايكون ذريعة لجواز الاضطراب دون سماع صوت أو صـــدى لكـــل المحـــاولات الجادة لإعادة تجلية فصل الخطاب.

رابعا : ضبابية المصطلح فى الحقل الدلالى
الرواية، القصة، القصة القصيرة، الأقصوصة

الحقول الدلالية Semantic fields أو بالأحرى (حقـول المعنـى) تعنـى بتجمع الوحدات الدلالية فى اللغة ما تعالقت تصوراتها على الاتساق أو التباين فـى إطار دلالة موضوعية عامة تجمعها غالبا مرجعية اللفظ المعجميـة، لأنـه - كمـا سبقت الإشارة - ليس ثمة دلالة للفظ مفرد، وإنما ينبع الاتساق ممـا ينتمـى إلـى موضوع معين يصبح بديل السياق (الأساس الأول) لتجلى فعالية الدلالة بإعمال أحـد تصورات الإشارة اللغوية دون آخر.

وقد كانت هذه الحقول إحدى الوسائل الفعالة لاسـتجلاء المعنـى بتقـابل الوحدات حتى تتداخل بطريقة معينة فتبرز إحداهـا الأخـرى[٢٠٤]. وفكـرة هـذه الحقول عند علماء اللغة تتجاوز عملية الحصر لأن تتعلق بموضوع معين لتصبـح محاولة لضبط معانى المفردات بنسبها إلى بعضها بعضـا اعتمـادا علـى مقولـة (سوسير) بالعلاقات الرأسية بين مفردات اللغة[٢٠٥]. وقد تجلت فعالية هذه الحقـول فى موضوعات مختلفة مثل (القرابة)، و(الألوان) حيث تترابط المفردات بعلاقـات عضوية تبلغ حدا ما من التماسك[٢٠٦]، غير أننا فى المجال المصطلحى نسعى إليـها لفك مثل هذا التماسك، أو ما يمكن أن يقع على التداخل، لتصبـح محاولـة لفـض الاشتباك اتكاء على القاعدة الفلسفية ذاتها، والتى قد تكون سببا مباشرا لاشتمال هـذه القضية ضمن قضايا الصوت الدال على الرغم من خنوعها لإحدى قضايا الترجمـة المتمثلة فى الاضطراب المصطلحى فى المنبع، لتخرج من الأصل المعرفـى إلـى الأصل اللغوى برعايته الصوت الـدال فـى وقـوع الاضطـراب علـى الحقـل المصطلحى ككل؛ وليس لكل مصطلح على حدة، حتى تضاربت هـذه الأصـوات الدالة بينها وبين بعضها بعضا فى سيطرتها على احتواء تصوراتها.

وقد تجسدت هذه القضية بشكل مفزع فيما يخص أحد الأجنـاس الأدبيـة المحدثة التى استطاعت أن تفرض تجليها الإبداعى على ساحة الوجـدان الإنسـانى المعاصر بدرجة فاقت إلى حد ما سائر الأجناس الأخرى قديمها وحديثها.

ولعل ذلك الفزع يتأتى مما وقع عليه النقد الأدبى العربى مـن اضطـراب كان نتاجا طبيعيا للاضطراب ذاته فى المنبع، حتى كانت محاولـة (عبـد الرحيـم محمد) لحصر صنوف ذلك الاضطراب أبلغ من كل ألفاظ اللغـة لتصويـر حالـة الشتات التى وقع فيها المصطلح وكأنه إشارة لغوية[٢٠٧].

غير أننا نسارع ونقول بأن ذلك لم يكن الإحالة مستعصية انتــابت الحقــل المعرفى فى شتى بقاع الأرض، ومن ثم فإن الحصر التصورى للمصطلحات فــى هذه القضية لم يكن معنيا بقضية المصطلح النقدى فى الحقل القصصى ككــل؛ لأن معظم هذه المصطلحات قد اشتملتها قضايا أخرى وفق الطــرح الفلســفى لنظريــة المصطلح النقدى، لتعتمد القضية هنا ضبابية الأنــواع الإبداعيــة القصصيــة بمــا يجمعها من خصائص مشتركة إلى حد كبير وتتداخل تصوراتها إلــى حــد أكــبر، وذلك ما أوقع إفراد تصوراتها فى الضبابية بالضرورة والتبعية لأصواتــها الدالــة، علما بأننا لا نستطيع أن نرسو على أحدها دون الفصل بينه وبين قرائنه.

وقد تعرض (محمود ذهنى) لهذه القضية بعدما حصر أنواع هــذا المجــال الإبداعى فى الرواية، والقصة، والقصة القصيرة والأقصوصــة، وســوف نغــض البصر عن ملحقاتهم، القصة الطويلة، والرواية القصيرة، والقصة قصيرة القصــيرة، عرفانا بذكاء الحقل المعرفى للنقد الأدبى فى نفض ماليس منــه بــد عــن منحــاه الفكرى، لنبقى على هذه الصنوف الأربعة بشكل مبدئى.

ويعرض (ذهنى)لأنظمة الفصل أو التقسيم فى العالم لــهذه المصطلحــات، فيشير بداية إلى التقسيم الأمريكى الذى اعتمد الأرقام وحصر (الرواية) فــى أكــثر من أربعين ألف كلمة، أو أكثر من مائتين وخمسين صفحة، وتوالــى ذلــك بنســب مختلفة مع القصة من مائة وثلاثين إلى مائة وخمسين صفحة، والقصة القصيرة مــن عشرين إلى ثلاثين صفحة، والأقصوصة من أربع إلى سبع صفحات. وواضــح أن ذلك الفصل لاينتهى إلى أساس علمى مقنع، مما دفع (إدجار آلان بو) إلــى تقســيم آخر يعتمد الفترة الزمنية للقراءة، لتكون فى القصة القصيرة من نصف ساعة إلــى ساعة، وأكثر من ذلك للرواية، وأقل من ذلك للأقصوصة. غير أن ذلــك التقســيم أيضا قد لحق بسابقه، إيمانا بأن هذه المعايير لا يمكن أن تحتوى أو تقنــن مجــالا إبداعيا لا تحده حوائط الأسمنت فى الوقت الــذى تجليــه المشــاعر والأحاسـيس، وتحكمه آلية إبداع وتقنية وضع، تتشابه إلى حد كبير دوافع تفعيلها وآليات تلقيــها، وذلك ما أبطل أيضا فعاليات التقسيم وفق الفترة الزمنية لوقوع الأحداث لدى بعــض النقاد الأمريكين حينما قالوا بأن القصة التى تقع أحداثها فى فــترة زمنيــة طويلــة (أشهر أو سنوات)، أو على فترات زمنية متقطعة تكون (رواية) أما التــى تنتظــم أحداثها فترة زمنية قصيرة، أو وحدة زمنية واحدة فهى قصة قصيرة، وأهملوا بذلــك القصة والأقصوصة، بعدما أهمل الأولى (إدجــار آلان بــو)، ولاشــك أن الواقــع

الإبداعى يمكن أن يناهض ذلك، فضلا عن عدم قناعته بمنحى الزمن وحده. ومع الواقعية الاشتراكية كانت النظرة الأيديولوجية وفقا لتوجهاتها فحصروا التصنيف فى نوعين أيضا الأول كان (الرواية) إذا تناولت القصة قطاعا طوليا من الحيلة، أى تتابعت فيها أحداث كثيرة على فترات زمنية متباعدة أو متعاقبة، أما القصة القصيرة فهى تتناول قطاعا عرضيا من الحياة وتقف عند فترة زمنية واحدة لتصور ماجرى فيها من حدث أو أحداث مترابطة. ولعل فى ذلك التصنيف اقتصادا كما وقع عند النقاد الأمريكيين، ولكنه هذه المرة ينتمى - إلى حد ما - إلى قناعة فنية أكبر بإضافته تقنية الأحداث إلى عامل الزمن.

أما النقاد الإنجليز فقد اعتمدوا فى الفصل على الأحداث وحدها للنوعين ذاتهما، لتعنى القصة القصيرة بتناول حدث واحد مفرد، أى تعتمد على مؤثر قصصى واحد سواء أكان عاما أو خاصا، أما (الرواية) فهى تعنى بتعدد الأحداث واختلافها وتشابكها لتشتمل إلى جانب الموضوع الرئيس مواضيع أخرى ثانوية بشرط أن تنتهى إلى خاتمة موحدة تفترض وجود علاقة بينها وبين الموضوع الرئيس.

وعند النقاد الفرنسيين وقع التصنيف معتمدا التجربة الإبداعية، فإذا ماكانت تجربة فردية ذات دفقة شعورية واحدة فإنها تنتج قصة قصيرة بينما إذا كانت سلسلة من الانفعالات الشعورية التى تشتمل أكثر من تجربة يربطها رابط فإنها تنتج (رواية). وهذا الفصل أيضا على المستوى التجريبى يصبح مسوغا للدخول فى أخص خصوصيات الإبداع ويصبح نهبا للإنطباع الشخصى، فى الوقت الذى يصير فيه نمطا معياريا عاما لتقييم أى عمل إبداعى(٢٠٨).

ولعل هذا الاضطراب فى التصنيف بالفصل بين المصطلحات الأربعة أو دمجهم فى مصطلحين وحسب، هو ما أدى إلى اضطراب الترجمة وتداخل المصطلحات فيما بينها فى النقد العربى الحديث، لأن النقل قد وقع [illegible] عن كل أصحاب هذه التوجهات، ليقول أحدهم بـ (الرواية) وهو يعنى ([illegible] من ذلك القول، أو يقول بـ (القصة القصيرة) وهو يعنى اشتمالها (الأقصو[illegible]) او العكس وهكذا.

يمكن إذن أن نخرج من كل هذه المحاولات إلى أنه ثمة رؤية عامة إلى الاقتصاد فى المصطلحات الأربعة إلى اثنين وحسب، وهذان الاثنان يجتمعان إلى

حد كبير على اشتمال الأنواع الأربعة، ثم إنه كانت هناك بعض المحاولات المقنعة في التصنيف من الوجهة الفنية خاصة ما وقع في الواقعية الاشتراكية.

ويدلى (مجدى وهبة) بدلوه في ذلك المعترك ليفصل بين المصطلحات الأربعة فيذهب إلى أن (الرواية Novel) سرد نثرى خيالى، طويل عادة، تجتمع فيه عدة عناصر في وقت واحد مع اختلاف أهميتها النسبية، وتشمل هذه العناصر : الحدث، والتحليل النفسى، وتصوير المجتمع، ومنه الرواية التاريخية ورواية المغامرات والروايات التى تصف حياة الفلاحين أو الأسرة أوالحياة في عصر من العصور، ثم يأتى العنصر الرابع وهو تصوير العالم الخارجى باشتماله الكرة الأرضية وخارجها، ثم الأفكار وتعنى بالهدف التعليمى والقص الرمزى وتمثل الحقائق العلمية، ثم العنصر الشاعرى في الرواية العاطفية وروايات المغامرات الخيالية.

ويشير (وهبة) إلى أن (الرواية) تعتبر فنا حديثا نسبيا يرد إلى القرن السابع عشر في فرنسا خاصة إلى (دى فايت) في روايتها (أميرة كليف)، أما في (انجلترا) فكانت (باميلا)(١٧٤٠) لـ (صمويل ريتشارد سون)، بينما يرجعها البعض إلى (ثيرفانتيس) (١٥٤٧ – ١٦١٦) في قصته الشهيرة (دون كيخوتى) إلا أن بعض النقاد يردونها إلى الحكاية النثرية التى هى أقرب إلى إرهاصات الرواية. أما في العربية فكانت (زينب) (محمد حسين هيكل) هى باكورة الإنتاج الروائى العربى عام ١٩١٣[٢٠٩].

ولم نخرج بتخصص دلالى للتصور عند (وهبة) سوى عامل الطول الذى اتفق مع التقسيم الأمريكى في تجاوز (الرواية) المائتين والخمسين صفحة، أما تعددية العناصر فهوتقسيم داخل النوع، غير أننا يمكن أن نتحصل على خصوصية دلالية أشد في تصور مصطلح (القصة Story) باعتبار دلالته على أى سرد لحدث أو لأحداث أولا، ثم قصوره غالبا على حتمية الصراع بين قوتين متضادتين فىسبيل الوصول إلى هدف معين[٢١٠]. وهنا يمكن أن ينتقل التصور من خصوصية النوع الأدبى إلى المنحى التقنى الفنى لآلياته، حتى يمكن انسحاب التصور للتعبير عن تقنية الكاتب في منحى سرد الحدث أو الأحداث، أو أن يظل مقصورا على ذلك النوع من الكتابات الذى لا يعنى إلا بذلك، أما قصور (القصة) على الصراع كسمت تخصص لجنس أدبى فهو مالا يقبله المنطق العلمى. وثمة تداخل في التصور مع صوت دال آخر هو (الحكاية) على سبيل الترادف مع

(القصة) فى الترجمة عن (Tale)[٢١١]، وذلك يعضد خروج التصور عن النوع الأدبى إلى المنحى التقنى الإبداعى، لذلك الصوت الدال أيضا.

أما (القصة القصيرة Short story) فلعلها كانت أكثر الأنواع إخلاصا للتخصص الدلالى – عند (وهبة) – وربما يعزى ذلك إلى ظهورها المتأخر نسبيا (أواخر القرن التاسع عشر) خاصة على يد (موباسان)، لتعنى عنده تصوير حدث معين لا يهتم الكاتب بما قبله أو بما بعده، وهى تنبنى على حدث أوحد له أثر أو معنى كلى تتصل فيه أجزاؤه، ويكون له بداية ووسط ونهاية، ويتضمن كيفية وقوعه وزمنه ومكانه وشخصه أو شخوصه، ويجب أن يفضى إلى معنى أو يشكل موقفا تقوم على رعايته التقنية من أول القصة إلى نهايتها، وهذه النهاية تكتسب أهمية خاصة ويعول عليها (لحظة التنوير)، و(القصة القصيرة) وحدة مستقلة لها كيان ذاتى لا يمكن تجزئته إلى بناء ونسيج[٢١٢].

والند لذلك التصور يأتى من مداخلة (الأقصوصة)، وأينما ذهبت لتبحث عنها – عند (وهبة) فى Novella فلن تجد سوى تجليها فى مجموعة الإيطالى (بوكاتشيو)(الأيام العشرة)، والأمريكيين (ملفل Herman Melvilla) (١٨١٩ – ١٨٩١)، و(هنرى جيمس Henry James) (١٨٤٣ – ١٩١٦) [٢١٣].

لنخرج من عالم (مجدى وهبة) بما خرجنا من عالم (محمود ذهنى) بأن ثمة مداخلة بين كل من (الرواية) و(القصة)، وبين (القصة القصيرة) و(الأقصوصة) أكبر من أن تمكننا من أن ننزع إحداها عن الأخرى. ليبقى الأمر على ما هو عليه من الاقتصاد فى الأنواع الأربعة إلى نوعين وحسب هما (الرواية) و(القصة القصيرة). ولعل الرحلة فى مجال أوسع من عالم النقد التطبيقى تميط اللثام عن شئ آخر.

وبينما يرد (شكرى عياد) (الرواية الطويلة) أو الرواية الخيالية فى القرون الوسطى إلى كلمة (رومان Roman)[٢١٤]، وهو الصوت الدال القديم فى اللغة الرومانية المرادف لـ (Novella)، ومعناها فى الإنجليزية Tale[٢١٥]، وقد وقع الصوت الدال الأول فى ترجمة (وهبة) على (الأقصوصة)، والثانى على (القصة) و(الحكاية)، بينما يترجم (عز الدين إسماعيل) (رواية) عن (Romance)[٢١٦]، بما يؤكد أن اضطراب الحقل الدلالى المصطلحى مرده فى الأصل إلى (الصوت الدال) الذى وقع أيضا على اضطراب منبعه، لذا فإن محاولات استخلاص التصور لابد وأن ترد فى النهاية إلى المنحى التقنى والفنى للنوع القصصى؛ إلا أن نقع فى حلقة

الجمود التصوري التي ينفك منها المنحى التقني لتغايرات متلاحقة لا يحدها حد أو تعريف، شأن ما وقع مع مصطلح (الشعر) عند العرب الأقدمين حتى أصبح التصور الآن مثارا للسخرية. فليست هي إذن إلا محاولة لأن ينقشع الغمام ما أمكن وليكن بعده مايكون.

تقع (الرواية) عند (كودن) للدلالة على مجموعة من الكتابات التي يجمع بينها فقط أنها مجموعات مسهبة من القصص النثري، ثم يعرض لخاصية الطول ويعتمد التقسيم الأمريكي فتبقى فيما يزيد عن حوالي مائتين وخمسين صفحة (أكثر من مائتي ألف كلمة)[٢١٧]. إلا أن (باختين) يرى أن هناك ثلاث خصائص تتميز بها (الرواية) عن غيرها من الأنواع الأدبية الواقعة تحت جنس الإبداع القصصي وهي أولا : اتسامها بالتجسيد الأسلوبي المتعدد الأبعاد، وثانيا : التغير الجذري الذي تحدثه في التناسق الزمني للصورة الأدبية وتكامل بنائها، والثالث : هو ارتباطها الوثيق مع الحاضر في كل تجلياته المتعددة والمفتوحة[٢١٨]، بينما هي عند (عز الدين إسماعيل) صورة أدبية نثرية تطورت عن الملحمة القديمة[٢١٩]، وفيها تكون الأهمية للوقائع مثلما يرى (سانتسبري) أنها قصة الواقعة، في حين أن (القصة Story) هي قصة الشخصية والدافع[٢٢٠]، ومازالت (الرواية) تعنى بالموضوع الحي المعروض في صورة عضوية متفاعلة الأجزاء متكاملة العناصر، ومازالت تحمل التفصيلات والجزئيات التي تملأ كل يوم وكل ساعة في تلك الفترة الزمنية الطويلة[٢٢١]. وتجليا لفعالية المكان والزمان تؤكد (سامية أسعد) على احتفال (الرواية) بالمكان الذي يحتله النص حتى اكتسب خاصية الطول[٢٢٢].

والحديث عن (الرواية) قد يطول بطولها من حيث تعدد شخوصها وحوادثها وإفرادها لمساحات زمانية ومكانية أوسع، وحرصها على الاهتمام بأدق التفصيلات، وتمثلها قطاعا كبيرا من المجتمع أوإسها بها في احتواء العناصر المتعددة وفق ما أشار (وهبة)؛ إلا أنه يبقى السؤال مطروحا هل ثمة فرق على سبيل الاجراء المصطلحي بينها وبين (القصة Story) باعتبارها نوعا قصصيا؟!

إن (عز الدين إسماعيل) لما يزل معنيا بذلك الفصل فيعتبر (القصة) كذلك، ويلمح إلى أنه وفقا لبعض الآراء كانت رد فعل لرواية العصور الوسطى وما بعدها، وفي رأي آخر نتيجة ظهور شعب قارئ في حاجة إلى مادة أدبية، حتى احتلت في القرن الثامن عشر مكان المسرحية الشعرية[٢٢٣]. وإذا كانت (القصة) كما يقول "إنما تحدث لتقول شيئا، لتقرر فكرة، فالفكرة هي الأساس الذي يقوم عليه

البناء الفنى للقصة"[٢٢٤]؛ فما هو الأساس الفنى إذن الـــذى يمكـــن أن تقـــوم عليـــه (القصة القصيرة)، هل بالفعل يكفى كما يقول (إدجار آلان بو) ما تمتاز به (القصـــة القصيرة) عن (القصة) من وحدة انطباع Impression[٢٢٥]؟!

ذلك فى حين أن (جينيت) يحدد المعانى المتعددة لكلمة (قصة Story) فـــى اللغات الأوربية على كونها الملفوظ السردى سواء أكان خطابا شـــفهيا أو مكتوبـــا يتضمن علاقة بحدث أو مجموعة أحداث، أو المضمون السردى، أى تتابع الأحـــداث التى يرويها الخطاب، والثالث يشير أيضا إلى الحـــدث، ولكنــــه الحـــدث المـــروى مردودا إلى فعل القص ذاته والذى بدونه لا يمكـــن أن يكـــون هنـــاك ملفـــوظ ولا مضمون[٢٢٦]. ويؤكد (صلاح فضل) على أننا نقع بذلك على ثلاثة مظاهر للســـرد، ويترجمها على النحو التالى : الحكاية، وتطلق على المضمون الســـردى (أى علـــى المدلول)، والقصة، وتطلق على النص السردى وهو (الدال)، والقص، ويطلق علـــى الفعل ذاته أو المواقف المتخيلة المنتجة للنص السردى[٢٢٧].

أصبحت (القصة Story) إذن تجليا تقنيا إبداعيا فى تصورات الصنـــف أو ما تحت (النوع)، لأنه يستحيل أن يكون ما يشير إليه (جينيت) و (صـــلاح فضـــل) معنيا بفن إبداعى نوعى اسمه (القصة) ثم تصبح هـــذه (القصـــة) إحـــدى تجليـــات المضمون السردى أو الملفوظ السردى أو الحدث، وهذه كلها عناصر تقنيـــة يمكـــن أن تقع فى أى إبداع قصصى (رواية) أو (قصة قصيرة) مثلا، لتتجاوز بذلك حـــدود النوع إلى حدود التقنية الفنية فى الجنس الأدبى. ويفصل فى ذلك أيضا (حامد أبـــو أحمد) بتفريقه بين (القصة) و(الحكاية) لاحظ ترادفهما عند (وهبـــــة) - فيقـــول إن القصة تعنى التتابع الزمنى للأحداث على نحو ما"، أما (الحكاية) "فتعنى حكاية هـــذه الأحداث بأى ترتيب حتى ولو اختلف كلية عن الترتيب السابق"[٢٢٨]. ولعلنا نذكـــر التصور عند (وهبة) على كونه سرد حدث أو مجموعة أحداث.

إن الواقع الإبداعى، ومداخلات النقد الجديدة فى توجهات النقد المعاصر لـــم تصبح معنية بـــ (القصة) على كونها نوعا أدبيا مستقلا بل أصبح ذلـــك الصـــوت الدال معنيا بالتوجه التقنى الإبداعى أو المداخلات النقدية فى قـــراءة (الروايـــة) أو (القصة القصيرة)، حتى أن (محمد عنانى) يترجم مجموعة من المصطلحات معتمـــدا الأساس ذاته، فإذا عرفنا (القصة) فـــى مقـــابل Story، ثـــم Tale، فإنـــها أيضـــا Narration (بمعنى طريقة السرد)، و(Narrative) (بمعنى قص حادثة)[٢٢٩].ولعـــل الأمر قد وقع كذلك من البداية حال التصنيف إلى (رواية) و(قصة قصيرة) وحسب،

عند كل من النقاد الأمريكيين والروس والإنجليز والفرنسيين. وما دام الأمر كذلك فلنرجئ احتواء تصور (الرواية) قليلا.

أما (القصة القصيرة) فإن (شكلوفسكى) يعترف من البداية أنه لم يجد حتى الآن تعريفا لها، وهذا أمر طبيعى شأن الأنواع الأدبية عموما، "فلا يكفى لكى نشعر أننا نقف أمام قصة قصيرة أن تحتوى على صورة بسيطة، أو موازاة بسيطة بين عنصرين، أو حتى تقديم وصف بسيط لحدث من الأحداث ... القصة القصيرة لا تتطلب الفعل وحسب، بل تتطلب الفعل ورد الفعل، كما تتطلب أن لا يكون هناك تطابق بينهما"[٢٣٠]، وغير البساطة فى التصوير أو الموازاة بين عنصرين أو فى الوصف، وغير الفعل ورد الفعل تضيف (سامية أسعد) خصوصية تفعيلها الخيالى الذى يسمح بإعمال الفضاء الوجدانى بين الفعل ورد الفعل أو بين النص وآلية التلقى بما يستعيض عن إسهاب (الرواية) النصى، لتتميز (القصة القصيرة) بالاسهاب الانفعالى والإدرار الإيحائى والإشعاع الوجدانى، فتذكر أماكن خيالية حتى لو كان الكاتب واقعيا، والقارئ هو الذى يقارب بين الخيال والواقع كيفما يشاء، وذلك ما ينحو بالحدث نحو التركيز والتكثيف، لأن تمثل المكان الواقعى لايسمح بحدوث ذلك، فيلجأ الكاتب إلى مكان خيالى يكتنز احتمالات تأويل ذلك الواقع[٢٣١]. ثم تحصر (نادية كامل) معطيات التخصص الدلالى فى القصر، والإيقاع المميز، وفردانية الحدث أو تعدده البسيط، ثم تعنى بفترة زمنية قليلة، ومع ذلك فهى مشحونة ومكثفة توجز معطيات الشخصيات، ليصبح قانون (القصة القصيرة) هو التركيز والوضوح، والفن هو ألا تقول إلا ما هو ضرورى[٢٣٢].

والمصطلح عند (إدوار الخراط) يأتى تصوره بعد إسقاط الحدود بين الأجناس الأدبية إلى درجة أقل صرامة مما كانت عليها، ويعترف بأن (القصة القصيرة) لديه لم تكن معيارا مسبقا، ولم تكن افتراضا قبليا جاهزا، بل ظهرت نتيجة امتزاج لديه بين النسيج الشعرى والنسيج القصصى والروائى، بحيث أصبح ذلك الإيقاع الشعرى يسرى فى تضاعيف البناء، ولعلها (الشعرية Poetics) بمطمحها نحو تحقيق درجة أعلى من الرقى الإبداعى، ومثله ما كان عند (يحيى الطاهر عبد الله) وغيره من الكتاب، ويقرر (الخراط) بأن هذا النوع أصبح أشد طموحا فى تجلى (شعرية) قص موازية لسرديتها، فيما بدأ يتجلى فى الكتابة عبر النوعية، الكتابة التى تشمل كل الأنواع التقليدية، ومع ذلك فهى كتابة تفرق بين الفوضى والحرية، وبين الإبداع والتخبط[٢٣٣].

وفى غمرة الاقتصاد المصطلحى نجد (عز الدين إسماعيل) يشرع فى مصطلح جديد أسماه (القصيصة) ليعبر به عن الأعمال التى لا هى بالقصص الطويل ولا بالقصير[٢٣٤]، وكأنه قد حسمت مقاييس لهذه الأطوال، أو استقر الأمر على حدود صارمة للفصل، وجاء ذلك الصوت الدال كتصغير للقصة ومثاله بعض كتابات (يحيى حقى)، ولأن هذه الكتابات كانت طورا من الإبداع القصصى قد تم تجاوزه فيما بعد، ولأن معيار الطول لم يعد وحده مقنعا لأحد، فإن المصطلح طواه النسيان ولفظه معترك التداول.

أما (الأقصوصة) فلم تقع هى الأخرى على حظها من الشيوع انطلاقا من الأساس ذاته، بفقدان معيارية الطول وحدها أهليتها، ومع ذلك فهى لما تزل عند (صبرى حافظ) نوعا أدبيا كان أسبق إلى الوجود فى العربية من نظيره فى الغرب لأنه لم يتم رصده وتجلى تصوره سوى فى قاموس (أكسفورد) عام ١٩٣٣، بينما قد تجلى ذلك اللون فى الأدب العربى ضمن جهود (المدرسة الحديثة) عام ١٩٢٩ عند (عبد الله النديم) وعند (محمود طاهر لاشين) فى (يحكى أن) والتى كان منها (حديث القرية) خير مثال على ذلك[٢٣٥].

هذا ولم يتقرر لـ (الأقصوصة) تخصص دلالى - فى معطيات المنحى التطبيقى لنظرية المصطلح النقدى يخرجها من أسر تصور (القصة القصيرة) حتى نستطيع أن نضعها كنوع قصصى مستقل سوى ما وقع عند البعض من معيار الطول، وإذا ما اختص هذا المعيار ببعد نسبى بين (الأقصوصة) و(القصة القصيرة) فإن ذلك بالطبع لا يؤهلها لخصوصية دلالية فنية ترقى بها إلى هذا التمييز.

نرسو فى النهاية على أن (القصة) قد انتقلت إلى وقوعها كمصطلح تقنى يجلى فاعلية التصور متجاوزة النوع الأدبى إلى السمت الفنى الذى يطبع الجنس القصصى، وقد يتجاوز ذلك حدود ما يختلف على نوعيته من عدمها شأن حكايات ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، فينشط تصوره فيها، ليعود أدراجه وفق ما جاء فى قوله تعالى "نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين"[٢٣٦]، لتصبح دراسة القصة فى القرآن الكريم ضربا من التخصص الدلالى للمصطلح كما هىكذلك معنية بالتتابع الزمنى للأحداث، أو المضمون السردى، أو النص السردى أيا ما وقع.

إننا إذن أمام نوعين كبيرين يمكن تفهم تخصصهما الدلالى اقتصادا فيما لم يتخصص بعد، لنرحل فى ذلك مع (إيخنباوم) حينما يفصل بينهما لاوفقا لمعيار الطول وحسب، ولكنه يعتبر (الرواية) شكلا توفيقيا وتنبع غالبا من التاريخ والرحلات، ويمكن أن نضيف إليها عناصر أخرى حسبما وقعت عند (وهبة)، وهى تعمد الإبطاء وإدماج مواد متباينة ومتفاوتة وربطها ببعضها بعضا وتنسيقها، وكذلك خلق مراكز متقابلة فى الأحداث وإبداع العقد المتوازية وهكذا، وتكون النهاية فيها نقطة استرخاء لانقطة توتر، ويجب أن يتصاعد الخط الرئيس للحدث فى نقطة ما تسبق نقطة النهاية، أما النهايات المفاجئة فيمكن أن تكون تأثرا بالقصة القصيرة، وهى يمكن أن تعتبر رحلة طويلة عبر أماكن عديدة تعقبها عودة هادئة لتطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة المركبة التى لا تحل إلا بمساعدة النسق الكلى المكون من معادلات متعددة المجهول، تكون الخطوات الوسطى المفترضة لحلها أهم من الحل النهائى نفسه[٢٣٧].

أما (القصة القصيرة) فهى بصفة أساسية شكل أولى يعتمد منبعه على ما يشابه الحكايات الخرافية والنوادر، وتعتمد شكلا مغايرا تماما لـ (الرواية)، ويخضع لمعيار يراعى عامل الطويل والزمن والأحداث، وهى تقوم بدرجة ما على اعتماد التناقضات واللبس والتنافر والتضاد، وتلقى بثقلها إلى النهاية، ويتحتم أن تزداد سرعتها فتشبه القنبلة الملقاة من طائرة لكى تدمر الهدف بكل قوتها وسرعتها، وهى أساسا تشير إلى حبكة يفترض أن تقوم على شرطين، صغر الحجم، وتأثيرها على النهاية، وهذان الشرطان يؤديان بالضرورة إلى شئ متميز تماما عن (الرواية) من حيث الهدف والوسيلة، إنها تطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة ذات المجهول الوحيد، أو الرحلة إلى قمة الجبل لتحقيق رؤية شاملة من أعلى، إنها البؤرة التى ترتكز كثافة التجربة أو الفكرة أو الحدث، مشدودة على وترحسى قوى للانتقال من نقطة إلى أخرى أو من موقف إلى آخر[٢٣٨].

وكأن من يحاول أن يصل إلى تصور أى نوع أدبى كأنما يحاول أن يصل إلى جوهرة فى جحر الأفاعى. وهذا هو أحد الحقول الدلالية المصطلحية، وليس كلها بالطبع، بدا وسوف يبقى على حاله من الضبابية، ردا لآلية الإبداع ذاتها، تلك التى أصبحت تتمتع بقدر من الحرية يتجاوز الحدود والفواصل مادارت عجلة الحياة، ولو تجمد الإنسان عند ضوابط فنية معينة ما استحدثت ضوابط أخرى، ولتوقفت هذه العجلة، وإذا كان البعض منا يقاوم بما أوتى من علم وثقافة من زاوج

بين (الشعر) و(النثر) على ما بينهما من صرامة الحدود؛ فيما وقع تحت مسمى (قصيدة النثر)، فلا يعنى ذلك أن كتابها سوف يتوقفون عن كتابتها، ولعل الأيام القادمة تحمل لنا نصوصا تتماهى عندها الحدود والفواصل بين الأنواع الأدبية، وعندها سوف تقوم قيامة الأدب؛ غير أنه لن تتوقف أيضا مثل هذه الكتابات.

إنها طبيعة حقل معرفى يحكمه التجاوز قبل أن تحكمه الحدود، ولو وقف النحويون واللغويون أمام المبدعين الأوائل على أن ما أتوا به كان (انحرافا) - وهؤلاء أولى بالصرامة - ما كان هناك نص إبداعى واحد، وحتى حينما وقفوا أمام (مدرسة البديع) ماذا حدث؟ ذهبوا هم وبقى شعراؤها وبقيت حداثتهم.

غير أن كل ما يمكن أن نلاحقه هو أن نسمى مثل هذه الأشياء بأسمائها، وندرك فى الآن ذاته أن كل شئ إلى زوال مالم يتجسد فعلا حيا، فحينما نجد تصورا لمصطلح مثل (الأقصوصة) كما وقع عند (مجدى وهبة) على كونه ما تجلى فى (الأيام العشرة) لـ (بوكاتشيو)؛ فإنه لا يعنى بالضرورة أن يفرض نفسه على الساحة الإبداعية بعده بألف عام مالم ترى هذه الساحة ذلك التصور له ما يجسده كنوع فنى متميز عن (القصة القصيرة) مثلا، وإذا ما وقعت (القصة) فى وقت ما على كونها نوعا أدبيا فإن ذلك لم يمنع تصورها من الاشتغال فى النقد الأدبى بتمثله منحى تقنيا يتجاوز حد النوع إلى السمة الفنية فى الأعمال الإبداعية القصصية، إنها رحلة البحث التى لا توصد خلفها الأبواب.

تصدق بذلك إلى حد كبير نظرية المصطلح النقدى فى تبنيها للأصل اللغوى على اعتبار اللغة كائنا حيا وعلى اعتبار خصوصيتها فى الحقل المعرفى المتخصص حين تصبح جوهرا وعرضا فى آن واحد، فتتبنى قضاياها وهى على يقين تام فى أن ثمة ضرورة لأن تقع فيها مثل هذه القضايا، ويغدو فض إشكاليتها مرهونا بقدر غير يسير من الوعى بما للغة من حساسية مفرطة إزاء التنوع والتخصص الدلاليين، ومالهما من امتثال للترادف بين الأصوات الدالة وبعضها بعضا، وبين تداخلات التصورات، ثم بتمتعها بتجليات حقولها الدلالية على ما هى عليه من تماسك تواجه قدرا كبيرا من المقاومة إزاء التخصص الدلالى والتحديد؛ مالم يكن له مسوغه القوى الذى يفلت من هذه الحقول وتكون له القدرة على المقاومة فى معترك التواطؤ والشيوع.

١- انظر : علم الأسلوب، ص١٠٨ .
٢- معجم مصطلحات الأدب، ص٦١٠ .
٣- السابق، ص٥٦٦ .
٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١٠٤ - ١٠٥ .
٥- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، تيرى ايجلتون، ص١٦٨ .
٦- انظر : الخطيئة والتكفير، ص٧٠ .
٧- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٥٢ - ٢٥٣ .
٨- انظر : السابق.
٩- تحليل النص الشعرى، ص٤٤ .
١٠- انظر : التناص وإشاريات العمل الأدبى، صبرى حافظ، مجلة ألف سنة ١٩٨٤، ص١٧ - ٢١
١١- انظر : حوار مع (ولفجانج ايزر)، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول م٥ ع١، أكتوبر سنة ١٩٨٤، ص١٠٦ .
١٢- انظر :التناص وإشاريات العمل الأدبى، صبرى حافظ، مجلة ألف، ع٤ سنة ١٩٨٤،ص١٢-١٦
١٣- انظر : علم النص، ص٩ - ١٠ .
١٤- انظر : السابق، ص١٤ .
١٥- انظر : السابق، ص١٣-١٤ .
١٦- انظر : السابق، ص٢١ .
١٧- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٢٩ - ٢٣٥ .
١٨- السابق.
١٩- انظر : تحليل الخطاب الشعرى، ص١١٩ - ١٢٠ .
٢٠- انظر : التناص وإشاريات العمل الأدبى، مجلة ألف ع٤ سنة ١٩٨٤، ص١٦ .
21- Adictionary of Linguistics And Phonetics, P. 307.

٢٢- انظر : اللسان، مادة خطب.
٢٣- انظر : الفرقان (٦٣)، هود (٣٧)، المؤمنون (٢٧)، طه (٩٥)، الحجر (٥٧)، الذاريات (٣١)، يوسف (٥١)، ص (٢٠-٢٣).
٢٤- انظر : كشاف اصطلاحات الفنون، التهانوى (محمد على الفاروقى)، تحقيق لطفى عبد البديع، المؤسسة المصرية، ص١٧٥ .
٢٥- انظر : من قضايا الأدب الحديث، ص١٦ وما بعدها. .
٢٦- انظر : الخطيئة والتكفير، ص٣٠ .
٢٧- انظر : من قضايا الأدب الحديث، ص١٦ وما بعدها.
٢٨- انظر : السابق.
٢٩- مقدمة فى نظرية الأدب، ص١٤٢ .
٣٠- انظر : البنيوية وما بعدها، ص١١٤ .
31- Adictionary of Literary Terms, P. 55.
٣٢- انظر : Adictionary of Linguistics And Phonetics, P. 96.
٣٣- انظر : ترجمة المصطلحات الأدبية، محمد عنانى، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، م٥٦ ع١ يناير سنة ١٩٩٦، ص٨ - ١١ .
٣٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١٩ - ٢٢ .
٣٥- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص١١٥ .
٣٦- انظر : مدخل إلى السميوطيقا، ص١٨٨ .
٣٧- عصر البنيوية، ص٣٧٩ - ٣٨٠ .
٣٨- انظر : الاتجاهات اللسانية المعاصرة، مازن الوعر، مجلة عالم الفكر م٢٢ ع٣،٤، يونية سنة ١٩٩٤، ص١٧١ - ١٧٢ .
٣٩- محمد برادة، الرواية أفقا، مجلة فصول م١١ ع٤ شتاء سنة ١٩٩٣، ص١٧،١٨ .
٤٠- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، ص١١٤ .
٤١- انظر : Criticism And Critical theory, Marxism, Structuralism And The Problem of Literature, P. 46.

٤٢- تيرى ايجلتون، مقدمة فى نظرية الأدب، ص١٤١ .
٤٣- البخلاء، تحقيق طه الحاجرى، دار المعارف سنة ١٩٩٠، ط٥، ص٢٥ .
٤٤- علم اللغة العام، ص٣٢ - ٣٣ .
٤٥- انظر : عصر البنيوية، ص٣٩٣ - ٣٩٤ .
٤٦- اللغة العربية معناها ومبناها، ص٣٢ .

٤٧- اللغة والإبداع، ص٤١ .

٤٨- انظر : ADictionary of Linguistics And Phonetics, P. 221.

٤٩- اللسانيات وأسسها المعرفية، ص٨٥ - ٨٦ .

٥٠- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص١١٧ .

٥١- انظر : تحليل النص الشعرى، ص٧ .

٥٢- انظر : النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٣٠ .

٥٣- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٨٣ .

٥٤- انظر : قضية البنيوية، ص٧٢ - ٧٣ .

٥٥- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٨٣ .

٥٦- انظر : عصر النبيوية، ص٣٨٦ .

٥٧- انظر : السابق، ص٣٨٦ - ٣٨٧ .

٥٨- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٨٣ - ٨٤ .

٥٩- انظر : أساطير، رولان بارت، ص٧٨ .

٦٠- انظر : نظرية اللغة الأدبية، ص١٦٠ .

٦١- انظر : السابق، ص١٥٤ - ١٥٥ .

٦٢- انظر : الخطيئة والتكفير، ص٧٠ .

٦٣- انظر : عصر البنيوية، ص٣٨٢ .

٦٤- انظر : السابق، ص٤٠٥ - ٤٠٦ .

٦٥- انظر : التفسير الاجتماعى للظاهرة الأدبية، فتحى أبو العنين، مجلة عالم الفكر، م٢٣ ع٣،٤، يونية سنة ١٩٩٥، ص٢٠٤ .

٦٦- انظر : القراءة التذوقية النقدية، سامى منير عامر، مجلة فصول م٩ ع٣،٤، سنة ١٩٩١، ص٧١

٦٧- انظر : النص نحو قراءة نقدية إبداعية، إعتدال عثمان، مجلة لفصول م٥ ع١، سنة ١٩٨٤، ص١٩٢ .

٦٨- انظر : السابق.

٦٩- انظر : شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، القارئ المختلف، عبد الله الغذامى، ص٢٤١ - ٢٤٢ .

٧٠- انظر : علم الدلالة، ديفيد كريستال، ترجمة مازن الوعر، مجلة علامات ج٢١ م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص٢٨٠ - ٢٨١ .

٧١- انظر : الأصول، ص٣٣٥ .

٧٢- انظر : قضية البنيوية، ص٨١ .

٧٣- انظر : الصورة الفنية فى التراث، ص١٠٤ .
٧٤- انظر : مفهوم الشعر، ص١٠٦ - ١٠٧ .
٧٥- شعراء معاصرون، إسماعيل أدهم، تحقيق أحمد الهوارى، ص١٦٩ .
٧٦- السابق.
٧٧- فن الشعر، المكتبة الثقافية، سنة ١٩٨٥، ص٨٦ .
٧٨- النقد المنهجى عند العرب، نهضة مصر، د.ت، ص٢٧٥ .
٧٩- تقابلات الحداثة فى شعر السبعينات، ص٢٠٢ .
٨٠- الرومانتيكية مالها وما عليها، ص٢٧ .
٨١- تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، ص٣٦ .
٨٢- معجم مصطلحات الأدب، ص٤١٦ .
٨٣- انظر : الخطيئة والتكفير، ص١٨ - ١٩ .
٨٤- انظر : الرؤيا المقيدة، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٨، ص١٥٦ - ١٥٨ .
٨٥- انظر : المذاهب الأدبية والنقدية، عالم الفكر ع١٧٧ سبتمبر سنة ١٩٩٣، ص١٠٢، ص١٩٠، ص١٩١ .
٨٦- بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة سنة ١٩٨٥، ص٥٢
٨٧- عالم سعد مكاوى، مجلة فصول م٢ ع٤ سنة ١٩٨٢، ص٣٤٣ .
٨٨- انظر : الخطيئة والتكفير، ص١٨ - ٢١ .
٨٩- نموذج الخطيئة والتكفير، مجلة فصول م٦ ع٢ سنة ١٩٨٦، ص٢٢٩ - ٢٣٠ .
٩٠- نظرية اللغة الأدبية، خوسيه إيفانكوس، ترجمة حامد أبو أحمد، ص٩٠ .
٩١- معنى المعنى، مجلة فصول م١٥ ع٣ سنة ١٩٩٦، ص٩٤ .
٩٢- إنتاج الدلالة الأدبية، كتابات نقدية ع٢٣ ديسمبر سنة ١٩٩٣، ص٢٧ .
٩٣- أساليب الشعرية المعاصرة، كتابات نقدية ع٥٤ سة ١٩٩٦، ص٥٤ - ٥٥ .
٩٤- تقنيات السرد الروائى، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٢٥٤ - ٢٥٦.
٩٥- الشعرية فى الشعر، مجلة فصول م٧ ع٣،٤ سنة ١٩٨٧، ص٧٠ .
٩٦- انظر : عن المسرح الشعرى، لطفى عبد الوهاب، مجلة عالم الفكر م١٥ ع١ يونية سنة ١٩٨٤، ص١٠٨ .
٩٧- انظر : مفهوم العرض المسرحى، مصطفى منصور، مجلة فصول م١٤ ع١ سنة ١٩٩٥، ص٢٨ - ٣١ .
٩٨- انظر : السابق.

٩٩- انظر : الإنسان والشئ فى المسرح، ترجمة نجدت كاظم، مجلة فصول م١٣ ع٤ شتاء سنة ١٩٩٥، ص١٥٠ - ١٥١ .

١٠٠- انظر : وثائق، مجلة فصول م٨ ع٣،٤، سنة ١٩٨٩، ص٢٤٠ .

١٠١- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص١٢١ .

١٠٢- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٥٣ .

103- Adictionary Of Literary Terms, P. 125.

١٠٤- السابق، ص٦٠ .

١٠٥- انظر : الأدب وفنونه، ص١٤٣ .

١٠٦- انظر : حداثة الميلودراما، مجلة فصول م٤ ع٤، سنة ١٩٨٤، ص١٣٠ .

١٠٧- انظر : الأدب وفنونه، ص١٥٣ .

108- Adictonary of Literary terms, P. 125.

١٠٩- انظر : دراسات فى الأدب المسرحى، ص٢٣ .

١١٠- انظر : التساؤل على شفا المنزلق، أنور لوقا، مجلة فصول م٧ع٣،٤، سنة ١٩٨٧، ص١٧ .

١١١- انظر : فى الأدب والنقد، نهضة مصر سنة ١٩٧٨، ص١٥٤ - ١٥٥ .

١١٢- انظر : دراسات فى النقد والأدب، المكب التجارى لبنان سنة ١٩٦٣، ص١٠٠ .

١١٣- انظر : من قضايا الأدب الحديث، ص٢٤٣ - ٢٤٤ .

١١٤- انظر : النقد المسرحى والعلوم الإنسانية، مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص١٥٧ .

١١٥- انظر : المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٧٧ - ٧٩ .

١١٦- انظر : دائرة الإبداع، ص٤٠ .

١١٧- انظر : الشعر العربى المعاصر، دار العودة بيروت سنة ١٩٨١، ط٣، ص٢٧٨ - ٢٨١ .

١١٨- انظر : السابق.

١١٩- انظر : السابق، ص٣٠٥ .

١٢٠- انظر : أساليب السرد فى الرواية العربية، ص٥٧ .

١٢١- انظر : إنتاج الدلالة الأدبية، ص١٧٥ .

١٢٢- انظر : الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص١٧١ - ١٧٢ .

123- Adictionary of Linguistics And Phonetics, P. 275.

١٢٤- انظر السابق، ص٢٧٥ - ٢٧٦ .

١٢٥- انظر : حول إشكالية السيميولوجيا، مجلة عالم الفكر، م٢٤ ع٣ مارس سنة ١٩٩٦، ص١٨٧

١٢٦- انظر : ندوة علامات، مجلة علامات، ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٣٥ .

١٢٧- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٠٧ .

١٢٨- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٨٥ .

١٢٩- انظر : دائرة الإبداع، ص٤٧، ٤٨ .

١٣٠- انظر : بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة سنة ١٩٩٠، ص٢٦، ٢٧ .

١٣١- انظر : السميولوجيا والأدب، مجلة عالم الفكر م٢٤ ع٣ مارس سنة ١٩٩٦، ص٢٠٨ .

١٣٢- انظر : حول بويطيقا العمل المفتوح، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤، ص٢٣٣.

١٣٣- انظر : التناص وإشاريات العمل الأدبى، مجلة ألف ع٤ سنة ١٩٨٤، ص١٤ .

١٣٤- انظر : مشروع تنظيرى فى وصف الدال، مجلة فصول م٥ ع١ سنة ١٩٨٤، ص٩٤ .

١٣٥- انظر : السيميائيات، مجلة عالم الفكر، م٢٤ ع٣ مارس سنة ١٩٩٦، ص١٨٩ .

١٣٦- انظر : علم النص - جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهى، ص١٥ - ١٦ .

١٣٧- انظر : الحلم والكيمياء والكتابة، مجلة فصول م١١ ع١،٢ مارس سنة ١٩٨٧، ص١٧٣ - ١٧٤ .

١٣٨- كشاف اصطلاحات الفنون، ج١،٢، ص٦٢ .

١٣٩- انظر : تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغة العربية، ص٣٩ .

١٤٠- القلم (١٦).

١٤١- الفتح (٢٩).

١٤٢- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، ص١٦١ .

١٤٣- انظر : تحليل الخطاب الشعرى، ص١٠ .

١٤٤- انظر : فيض الدلالة وغموض المعنى، مجلة فصول م٤ ع٣ سنة ١٩٨٤، ص١٧٦ .

١٤٥- انظر : عصر البنيوية، ص٤٠٩ .

١٤٦- انظر : اللسانيات وأسسها المعرفية، ص٧٤ .

١٤٧- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص٤٣٠ .

١٤٨- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٧٨ .

١٤٩- انظر : السابق، ص٧٦ .

١٥٠- انظر : السابق، ص٧٦ ، ٧٧ .
١٥١- انظر : السابق، ص٧٧ .
١٥٢- انظر : ADictionary of Linguistics And Phonetics, P. 240.
١٥٣- شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، ص٦٧ .
١٥٤- انظر : بدايات النظر فى القصيدة، مجلة فصول م٦ ع٢ سنة ١٩٨٦، ص١٩ .
١٥٥- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص٥٨٩ .
١٥٦- انظر : مؤثرات أوربية، مجلة فصول م٢ ع٤ سنة ١٩٨٢، ٢١٦ .
١٥٧- انظر : علم الدلالة، مجلة علامات ج٢١ م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص٢٨٥ .
١٥٨- انظر : ندوة علامات، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٢٧ .
١٥٩- انظر : النقد البنيوى، مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص١٤٤ .
١٦٠- انظر : نظرية اللغة الأدبية، ص٨٨ .
١٦١- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٩٨ .
١٦٢- السابق، ص٢٦ .
١٦٣- السابق، ص٢٥ .
١٦٤- السابق.
١٦٥- انظر : تحليل الخطاب الشعرى، ص١٣٧ .
١٦٦- انظر : قراءة النصوص القصصية، مجلة فصول م١٢ ع٢ سنة ١٩٩٣، ص٤٧ .
١٦٧- انظر : بين الفلسفة والنقد، شكرى عياد، ص٩٩ .
١٦٨- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٦٣ - ٦٤ .
١٦٩- صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ٢٤٠ .
١٧٠- انظر : المصطلح البلاغى، تمام حسان، مجلة فصول م٧ ع٣،٤ سنة ١٩٨٧، ص٢٣ .
١٧١- شكرى عياد، اللغة والإبداع، ص٩١ - ٩٢ .
١٧٢- انظر : علم الأسلوب، صلاح فضل، ص١٥٤ - ١٥٦ .
١٧٣- انظر : نحو تصور كلى لأساليب الشعر العربى المعاصر، مجلة عالم الفكر، م٢٢ ع٣،٤، يونية سنة ١٩٩٤، ص٧٨ - ٧٩ .
١٧٤- انظر : السابق.
١٧٥- انظر : المصطلح البلاغى، تمام حسان، مجلة فصول م٧ ع٣،٤، سنة ١٩٨٧، ص٢٨ .
١٧٦- البلاغة والأسلوبية، دراسات أدبية سنة ١٩٨٤، ص١٩٨ - ١٩٩ .
١٧٧- انظر : منهج فى التحليل النصى، مجلة فصول م١٥ ع٢ سنة ١٩٩٦، ص١١١ .

١٧٨- انظر : اللغة والإبداع، ص٨٥ - ٨٦ .

١٧٩- انظر : النقد المنهجى عن العرب، ص٢٦٩ .

١٨٠- انظر : أساليب السرد فى الرواية العربية، ص١١٠ .

١٨١- انظر : وظيفة الانزياح، مجلة علامات ج٢١ م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص٢٩٤ .

١٨٢- انظر : من النقد المعيارى إلى التحليل اللسانى، مجلة عالم الفكر م٢٣ ع١،٢ ديسمبر سنة ١٩٩٤، ص٣٩٤ .

١٨٣- انظر : الدراسات النفسية والأدب، مجلة عالم الفكر، م٢٣ ع١،٢ يونية سنة ١٩٩٠ ، ص٢٤٤

١٨٤- انظر : الإبهام والغموض فى الشعر العربى المعاصر، مجلة علامات ج٢٠ م٥ يونية سنة ١٩٩٦، ص٣٠٢ .

١٨٥- انظر : مقولة النوع، مجلة فصول م١١ ع٤ سنة ١٩٩٤، ص٢٨، ٢٩ .

١٨٦- انظر : الدراسات النفسية والأدب، مجلة عالم الفكر، م٢٣ ع١،٢ يونية سنة ١٩٩٥، ٢٣٣ .

١٨٧- البنيوية وما بعدها، ص١٦٣ .

١٨٨- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص٦٠٤ .

١٨٩- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 199

١٩٠- انظر : العالم والنص والناقد، فريال جبورى، مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص١٥٤ .

١٩١- أساليب الشعرية المعاصرة، ص٢٢٦ - ٢٢٧ .

١٩٢- انظر : التفسير الاجتماعى للظاهرة الأدبية، فتحى أبو العنين، مجلة عالم الفكر، م٢٣ع٣،٤ يونية سنة ١٩٩٥، ص١٩٧ - ١٩٩ .

١٩٣- محمد صالح الشنطى، تقنيات السرد الروائى، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٢٧٢ - ٢٧٤ .

١٩٤- انظر : النقد الأدبى وعلم الاجتماعى، محمد حافظ دياب مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص٧٠ .

١٩٥- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص٢٣١ .

١٩٦- انظر : جدلية المصطلح الأدبى، عز الدين إسماعيل، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص١٣٢ - ١٣٣ .

١٩٧- انظر : السابق.

١٩٨- انظر : لغة الغياب فى قصيدة الحداثة، مجلة فصول م٨ ع٣،٤ سنة ١٩٨٩، ص١٠٣، ص١٠٥

١٩٩- انظر : المسرح التجريبى ومفهوم اللامحدود، ترجمة سامح فكرى، مجلة فصول مع٤ سنة ١٩٩٥، ص٥٣ .

٢٠٠- تقنيات السرد الروائى، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٢٦٩ - ٢٧٠ .

٢٠١- مفهوم الرؤية السردية، مجلة فصول م١١ ع٤ سنة ١٩٩٣، ص٦٩ - ٧٠ .

٢٠٢- انظر : السابق، ص٧٣ .

٢٠٣- انظر : أساليب السرد فى الرواية العربية، ص٦٣ .

٢٠٤- انظر : علم الدلالة، ديفيد كريستال، ترجمة مازن الوعر، مجلة علامات ج٢١ م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص٢٧٠ .

٢٠٥- انظر : اللغة والإبداع، ص٥١ .

٢٠٦- انظر : الأصول، ص٢٢٧ .

٢٠٧- انظر : أزمة المصطلح فى النقد القصصى، مجلة فصول م٧ ع٣،٤ سنة ١٩٨٧، ص١٠٣ - ١٠٥ .

٢٠٨- انظر : تذوق الأدب، ص١٣٩ - ١٤٢ .

٢٠٩- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص١٣٩ - ١٤٢ ؛

٢١٠- انظر : السابق، ص٥٣٨ .

٢١١- انظر : السابق، ص٥٦١ - ٥٦٢ .

٢١٢- انظر : السابق، ص٥١٨ .

٢١٣- انظر : السابق، ص٣٥٦ .

٢١٤- انظر : المذاهب الأدبية والنقدية، ص٩٩ .

215- ADictionary of Literary Terms, P. 143.

٢١٦- انظر : الأدب وفنونه، ص١٢٠ .

217- ADictionary of Literary Terms, P. 143.

٢١٨- انظر : شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، تغير الحساسية الأدبية، صبرى حافظ، ١٣٩ .

٢١٩- انظر : الأدب وفنونه، ص١٢٣ .

٢٢٠- انظر : السابق، ص١٢٠ - ١٢١ .

٢٢١- انظر : السابق، ص١٢٢ .

٢٢٢- انظر : القصة وقضية المكان، مجلة فصول م٢ ع٤ سنة ١٩٨٢، ص١٧٩ .

٢٢٣- انظر : الأدب وفنونه، ص١٢٣ .
٢٢٤- انظر : السابق، ص١١٩ .
٢٢٥- انظر : السابق، ص١٢١ .
٢٢٦- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٩٨ .
٢٢٧- انظر : السابق، ص٢٩٩ .
٢٢٨- انظر : نظرية اللغة الأدبية، ص١٤ .
٢٢٩- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٥٩ .
٢٣٠- بنية القصة، مجلة فصول م٢ ع٤ سنة ١٩٨٢، ص٣٤ - ٣٥ .
٢٣١- انظر : القصة وقضية المكان، مجلة فصول م٢ ع٤ سنة ١٩٨٢، ص١٨٢ .
٢٣٢- انظر : الموباسانية، مجلة فصول م٢ ع٤ سنة ١٩٨٢، ص١٨٧ .
٢٣٣- انظر : آليات السرد فى القصة القصيرة، مجلة فصول م٨ ع٣،٤ سنة ١٩٨٩، ص١٢٧ .
٢٣٤- انظر : الأدب وفنونه، ص١٢٦ .
٢٣٥- انظر : الخصائص البنائية، صبرى حافظ، مجلة فصول م٢ ع٤ سنة ١٩٨٢، ص٢٠ .
٢٣٦- يوسف (٣).
٢٣٧- انظر : أو هنرى ونظرية القصة القصيرة، مجلة فصول م٣ ع٤ سنة ١٩٨٣، ص٨٤ - ٨٥ .
٢٣٨- انظر : السابق.

الفصل الرابع

المعترك البيئى والثقافى

- المصطلح بين التبعية والعصرية
- المصطلح بين الرفض والقبول
- غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم وبيئة الاغتراب .

ينضوى الأصل الجدلى على تقنية مصطلحية مطلقة، ويكاد يصبح طـــورا لا ينمو جنين المصطلح دونما تجاوزه، ولا تبث فيه الروح والحياة قبل أن يســـتقر وتكتمل مشروعيته؛ وإلا صار المصطلح شاردا من شوارد (الكلام)، فينكفئ علـــى ذاتية الشارع، ولا يبلغ من المعيارية ذلك القدر الذى يؤهله لدخول معترك التداول.

وينبنى ذلك الأصل على فعالية التواطؤ والشيوع، ولأن هذه الفعاليـــة فـــى الأصل ما هى إلا مجموعة المعايير المتفق عليها وفق منحى التوجـــه العلمـــى؛ إلا أنها فى الوقت ذاته تستتر خلف شرفات الذات بما ينسجم مع آلياتها المعـــدة ســـلفا، والتى لا تبرأ من نزعة قومية أو شعوبية ضمن ما تسعى إليه الشعوب فـــى تثبيـــت قواعدها وأصولها. وهذه الخطى الحثيثة لا تكل ولا تمل فـــى تـــأكيد هويـــة هـــذه الذات، حتى ولو وقع ذلك على الرفض المطلق لبعض التوجهات التصوريـــة التـــى يظن أنها تمس من قريب أو بعيد هذه الأصول القومية، الأمر الذى يـــترتب عليـــه جمود الفكر واضمحلال النبع شيئا فشيئا، حتى تنغلق هذه القوميات علـــى ذواتـــها، وتبقى على ما هى عليه من مجادلات؛ أياما كانت خصوبتها، فهى ســـوف تنفصـــل بالضرورة عن روح العصر، وتطور الفكر، وصيرورة الحياة، ولو ترفـــق هـــؤلاء فإن هذه المجادلة لا تفتأ تحاول فك هذه العقدة ولـــوى عنـــق الفكـــر بمـــا ينســـجم بالضرورة مع أصوليتها، وكأنها علم منزه يبرأ من أى نقص، وكأن ما وجدوا عليـــه أباءهم له من قدسية التبعية ما يفوق قدسية العلم وحقه المشروع فى بسط نواميســـه، وما يرحل بالفكر إلى عوالم أكثر رحابة وأشد قوة، فى احتواء تجليات الواقع، مـــن خلال تحقيق النظرية وكل ما يحدوها من فروضات، ولا يكفى أن نتجـــادل حـــول هذه الفروضات وحسب؛ بل إن الأمر يستوجب لكل حجـــب بـــزوغ، وتلـــك هـــى المجادلة الخصبة التى ترقى لأن ترفض وتفترض فى الآن ذاته، وهنـــا نـــنزع مـــا أمكن إلى العلمية والموضوعية، وتصبح مساهمتنا مساهمة فعالة لها قدسيتها أمامنـــا وأمام الآخرين، فى إحلال منطقى لقدسية التبعية بشقيها العصرى والسلفى؛ إلا مـــا كان فى حاجة إلى إعادة صياغة أو إخصاب، لنصل إلى نتيجة مؤكدة فحواها نتـــاج أشد تماسكا وأكثر ثراء فى منظومة التطور.

وفى جميع الأحوال فإن علمية النقد وذاتية الأدب فى جدلية التضافر، تفتـــح أبواب الجدل غير المنطقع لدى كل شعوب الأرض فى الحقل المعرفى للنقد الأدبـــى، ليعلو صوت ذلك الأصل الجدلى بما يفضى إلى العديد من القضايـــا التـــى تتخلـــع

أحذيتها على أعتابه، عرفانا بخصوصية ذلك الحقل المعرفى، وحقه المشروع فى أطروحات المجادلة، التى كلما اشتد أوارها؛ تبعتها بالضرورة تباينات التواطؤ والشيوع، حتى توشك أن تمتد إلى تصدع لا ينتهى ينتاب التصور.

وانطلاقا من تلاحق الفكر ووقوعه بين فكى رحى القديم والجديد؛ فإن المصطلح هو الآخر ينحصر فى منطقة التواطؤ والشيوع بين ماهو سلفى وما هو عصرى، وهكذا دواليك، تأتى فعالية الأصل الجدلى، لتتركه لنا واقعا على مراحل مختلفة، وفقا لما يستقر عند جماعة معينة فى زمن معين، حتى يتحول لدى جماعة أخرى فى زمن آخر لأن يفضى إلى تصور مختلف، والمحصلة الطبيعية هى العديد من التصورات لمصطلح واحد، أو تبقى شائكية التداخل بين تصور وآخر، أو صوت دال وآخر، شأن ما تعنى به قضية (المصطلح بين التبعية والعصرية)، وتجسد ذلك فى مصطلحات (الأسطورة)، و(المفارقة)، و(سياق الموقف).

ثم تشتد حتمية المجادلة إزاء التصادم بين المستحدث والموروث، فتتبنى هذا جماعة وذاك جماعة أخرى، ليحظى المصطلح لدى هؤلاء بالقبول، ولدى أولئك بالرفض، ولعلهما يلتقيان لوتجلى بينهما التصور بشكل أكثر وضوحا، لأن مجرد الاختلاف فى حد ذاته يؤثر من قريب أو بعيد على استقرار التصور، فهذا المصطلح غالبا ما يأتى من حقل خارج العربية، وتقع مواجهة الرفض قبل أن يتجلى استقراره، أو أن يتجلى بتصور مستفز، يهز أركان المستقر، عند من تقوقعوا فى خيام الماضى، فى الوقت الذى تجد فيه صدى عند بعض المغامرين، الذين قطعوا على أنفسهم عهد المواجهة، بحثا عن تجانس جديد مع العصر والعالم، وهذه عناية قضية (المصطلح بين الرفض والقبول) ويمثلها مصطلحان هما (الحداثة) و(قصيدة النثر).

غير ذلك، يمكن أن تتجلى فعالية الأصل الجدلى بين الحضارات وبعضها بعضا، فلم تكد تسمح إحداها بتبنى أفكار الأخرى؛ حتى تتألق فيها مصطلحاتها وافدة ضمن منظومة الفكر التواصلى على غير ما شاع واستقر، ولأنها غالبا ما تقع فى البداية على محاولات فردية؛ فإن هذه المحاولات تنتهى إلى مصطلحات بكر لم تدخل حقل المجادلة بعد، فتبقى على غموضها وغربتها، وكلما اتسعت دائرتها؛ كان النقد أكثر غموضا؛ وأصبحت هذه المصطلحات أكثر غربة، ولا تنكشف غربتها إلا على يد الشارع الأول، الذى تقع عليه مسئولية تجليتها حال تقديمها، دون ترك الحبل على الغارب للأصل المعرفى وتجاهل هذه الغربة، وكأن

هذه المصطلحات أصبحت مسلمات فى الحقل المعرفى الجديد وإن كانت كذلك فـــى حقلها الأول، ومثل هذه المصطلحات هى عناية قضية (غربة المصطلح بين ذاتيـــة المفهوم وبيئة الاغتراب)، وقد تكون هذه الغربة فضلا عن كونها غربــة حضاريــة غربة حقول معرفية أو غربة بيئية، وهنا نقع على غربة ذاتيــة المـــهفوم، وتمثلـــها مصطلحات مثل : البياض الدلالى، وأنا فورا، والانصاب، والمولد، وبيوريتـــــانى٠ ثم على غربة الحقول المعرفية مثل مصطلحات : الطوطمية، والنرفانـــا، والكلبيـــة، والأنطولوجى، والأثر التغريبى، والكيوتيكا٠

أولا : المصطلح بين التبعية والعصرية
الأسطورة، المفارقة، سياق الموقف

هناك بعض المصطلحات التـــى اســتطاعت أن تحــافظ علــى كينونتــها التصورية بالرغم من توغلها فى أعماق الزمن، ومازلنا نقول بها على اســـتقرارها حتى يومنا هذا، مثل مصطلح (التطهير Catharsis)، وهو يعنى عنـــد (أرســطو) "تنقية نفوس النظارة بوساطة فزعهم مما يحدث للبطل، وشفقتهم عليــه"[1]، وكذلــك مصطلح (الخطاب) كما وقع عند العرب. غير أن المصطلح ما كان ألعوبـــة فـــى أيدى النظرية فإن وقوع التباين عليه أمر لا مفر منه، لأن كل نظرية تتناوله حســبما تشاء، وذلك ما وقع لمصطلحات مثل (الدال) و(المدلــول) و(العلامـــة) بــدءا مــن اختلافات (بيرس) و(سوسير)عليهم. بيد أن هناك نوعا من المصطلحـــات لا يقــع ضمن هذا أو ذاك، بينما يرجع تباين تصوراته إلى اختلافات الجماعة فى تداركـــات التواطؤ والشيوع بشكل مطلق، حتى ليعمل بها جميعا، وقد يرجع ذلك إلـــى البعــد الزمنى للمصطلح فى غياب المرجعية العلمية، مثلما وقع لمصطلـــح (الأســطورة)، أومجادلة القديم والجديد وصراع الحضارة كما فى مصطلحى (المفارقـــة) و(ســياق الموقف)، ولا يهدأ هذا الجدل حتى يصل إلى حد المواءمة بين الاتصال بمنظومـــة الفكر العالمية والحفاظ على أساس أول من أســـس الاصطـــلاح يحتـــم مرجعيـــة الأصل إزاء الصوت الدال والتصور المصطلحيين.

- الأسطورة Myth :

عرف ذلك المصطلح عند البعض بما أتى به من تصور معنى بـــــالطقوس والشعائر التى كانت تؤدى فى المجتمعات البائدة اعتناقا لعقيدة معينة والكلمة فيمـــــا يغلب عليه الظن مشتقة من لفظ (Mythos) اليونانى الذى كان يعنى (المنطـــــوق)، وقد أخذت الكلمة فى عنايتها بالتصور الصوتى أنغاما عدة صاحبتها حركة إيقاعيـــة خاصة تتناسب والأداء، ومن ذلك الأداء كانت الشعيرة الأولى التى صاحبت ظـــهور الأسطورة[2].

والصوت الدال فى العربية قد حدته وجهة أخرى تتسق والكتابة أكثر منـــها مع الشفاهية أو الأداء المنطوق، وكأنها مشتقة من الجمع (أساطير) فى قوله تعـــالى "أساطير الأولين" على الرغم من الاتساق القرآنى فى بعض المواضع مع التصـــور اليونانى للفظ، إلا أن العرب ردوا فيه التصور فى مواضع أخرى إلى عناية كتابـــلت

الأولين التى كانت معتقدات كاذبة ليس فيها دين حق، وتصبح (الأساطير) جمع الجمع، من (سطر) إلى (سطور) و(أسطار) إلى (أساطير)٠ مثل (أناشيد) و(أماديح)؛ وإن كان لم يرد منهما (أنشودة) و(أمدوحة) مفردا[٣]٠ لتبقى مداخله الصوت الدال المصطلحى على حالها من عدم الاستقرار إلا بردها إلى أصلها اليونانى٠

وتتأكد فعالية ذلك التصور الأول عند (عبد المنعم تليمة) فى منحى التوجه الفلسفى للفنون البدائية الأولى، ومدى اتساقها مع المنطق المعتقدى وصيرورته إلى فن، اتكاء على ارتباطه الحميمى بالواقع الاجتماعى والبناء الحياتى العملى[٤]٠ وعند (إعتدال عثمان) ينشط التصور ذاته فى ربطها (الأسطورى) بالجو الطقوسى لترسيخ الحس الدينى الذى يبلغ حد القداسة[٥]٠

لقد وطد ذلك التصور أركانه إلى الدرجة التى وصل بها إلى حد المعرفة المتخصص كعلم له أصوله عرف بـ (علم الأساطير Mythology) والذى انصرف لدراسة الأديان البدائية، والمعتقدات المتصلة بشعائر معينة، وأمكنه تجاوز ذلك إلى عالم ما وراء الطبيعة[٦]، ويعزى إلى هذه الأخيرة انصراف التصور مرة أخرى إلى تجلى الخيالى المصاحب للخرافة، فيندرج مرادفا للخرافة لدى البعض بالرغم من التأكيد على كون المعتقدات الأسطورية هى حقائق منطقية فى وقت ما، فيرحل (عز الدين إسماعيل) مع الصوت الدال (Mothos) بعنايته فى اليونانية بـ (الكلمة) باعتبارها المعجزة فى حياة الإنسان، ثم يشير إلى تطور استخدامها إلى (Epos) ثم (Logos)، حتى صارت موازية للغة وتطورها من الاقتران بالحدث والزمن إلى الفعل العقلى القيمى، غير أن ذلك يفضى لديه إلى أن الأساطير القديمة كانت ذات طابع خرافى صرف[٧]٠

والأمر ذاته ما وقع عند (مجدى وهبة) فى عرضه للتصور على اعتبار (الأسطورة) "قصة خرافية يسودها الخيال٠ وتبرز فيها قوى الطبيعة فى صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة"[٨]٠

ذلك فى حين أن (الحجاجى) يرفض رفضا تاما أن تكون (الأسطورة) خيالا أو خرافة، ويردها إلى أصلها الشائع والذى حدده (لويس سبنس) فى (علم الأساطير) بدراسة الدين البدائى أو شكل من أشكاله الأولى عندما كان حقيقة معيشة[٩]، ويتعامل (غالى شكرى) مع التصور وفق ارتباطه بالحقيقة الكائنة فى زمن ما، لا باعتبارها (خرافة) كما هو الحال مع أسطورة (إيزيس

وأوزوريس)[١٠]، ويؤكد (الغذامى) على أن (الخرافة) قصة كاذبة قد لا يقبلها العقل؛ بينما (الأسطورة) على خلاف ذلك، فهى لها دلالتها التى تتسق والعقل، ويضرب مثلا بأسطورة (سيزيف) التى تدل على عبث جهود الإنسان، كما كان (سيزيف)، كلما حاول أن يدفع الصخرة إلى قمة الجبل عادت وتدحرجت إلى أسفل مرة أخرى فيعيد المحاولة وهلم جرا[١١]، أما (الرخاوى) فى معالجته لـ (هاملت) فيحدثنا عن ظاهرة أقرب إلى (الأسطورة) معنيا بما يعتريها من خيال جمعى[١٢]، غير أننا فى حديث (صلاح فضل) عن (هاتف المغيب) لـ (جمال الغيطانى) نشتم رائحة الإشارة اللغوية بالوقوف أمام صورة أسطورية تتمثل تجريد اللفظ من مصطلحيته إلى إعمال دلالة سياقية تتجاوز التصور الأول الشعائرى والمعتقدى ثم الخرافى إلى إمكانية التجريد الفلسفى لإعمال دلالة جديدة هى الدلالة النصية الأدبية[١٣] - كما سيأتى بعد قليل - ثم إن (عز الدين إسماعيل) حينما يستخدم (الرمز الأسطورى) فهو معنى بالفعل بالتصور فى تقنيته الأولى كما يجئ فى أسطورة (السندباد) و(سيزيف)[١٤].

شاعت (الأسطورة) إذن لدى البعض على كونها خرافة؛ اتكاء على عناية (علم الأساطير) بالميتافيزيقى أو ما وراء الطبيعة، فى الوقت الذى ينفى فيه أصحاب هذا العلم أن تكون كذلك، وفى الوقت الذى تتسق فيه أيضا الأساطير والعقل وفق عقائد أصحابها؛ فإن (الخرافة) Fable فى تصورها المصطلحى تتنافى هى الأخرى تماما مع ذلك الاتساق؛ ويعتبرها (كودن) قصة نثرية أو شعرية قصيرة تبرز موضوعا أخلاقيا، ويكون الأشخاص عادة من المخلوقات غير البشرية والأشياء الجامدة[١٥].

ويندرج التصور المصطلحى بذلك تحت التواطؤ الأول فيما يعنى بالطقوس والشعائر الدينية، ومع بزوغ شمس (علم الأساطير) وقع التواطؤ الخطأ من جراء التصور المعنى بالميتافيزيقى عند البعض على (الخرافة) ثم يتجرد التصور المصطلحى للأسطورة ليقتصر عند البعض فى تواطؤ ثالث على تلك الحكايات أو المواقف التى تجسد التوجه العقائدى بإطلاق الصوت الدال (أسطورة) على مثل حكاية (إيزيس وأوزوريس) و(سيزيف)، ولما يزل التواطؤ والشيوع على حاله من التوالد دون أن يمحو أحد التصورات الآخر، وإلا كانت القضية مجرد تحول دلالى كما يحدث مع الإشارة اللغوية شأن الحال مع لفظ (قهوة) فى الجاهلية ثم تحوله فيما بعد من الدلالة على الخمر إلى المشروب الحلال، ولو استخدم أحدهم

ذلك اللفظ على كونه المشروب الحرام أو (الخمر) كما تتأتى المرجعية اللغوية ما كان لذلك الصوت صدى، وهذا اللفظ إشارة لغوية، أما لكون (الأسطورة) مصطلحا فهي تقع على جدلية غير منقطعة.

وفضلا عن هذه التصورات الثلاثة؛ فإن ثمة آخرا يتأتى من وقوع الصوت الدال الأول عند (أرسطو) – وقد يكون ذلك أقل التصورات شيوعا – على اعتبار (Mythos) مسرحية، أي مجموعة الأحداث المرتبطة التي تكون في مجموعها بنية موحدة[١٦]، ولعل ذلك ما دفع (هيام أبو الحسن) لأن تردخ لمصدرها القائل بأن (الأسطورة) رواية تحكي قصة دينية أو حدثا تاريخيا مهما وقع في العصور الغابرة، وتكون شخصياتها من الآلهة، أو أنصاف الآلهة، أو الأبطال العظام[١٧]، وهذه خصوصية تصور تتجاوز ما وقع عند (أرسطو)، ولا يمكن أن يقبل ذلك التداخل المضطرب للأنواع الأدبية، فليست (الأسطورة) هي (المسرحية)، ولا (الرواية)؛ بالرغم من وقوع اللفظ على الإشارة اللغوية كما يفهم من السياق الأخير. وقد تكون هذه المفاهيم مجرد تجليات نوعية تقع في حوزة التواطؤ الثالث المعنى بوصف (الحكاية الأسطورية)، وربما يتجلى ذلك بشكل أوضح في حديث (هدى وصفي) بإشارتها إلى فصل (أفلاطون) بين (الخطاب الايهامي Muthos) و(الخطاب العقلي Logos) والذي تعارض عند (أرسطو) مع (الأسطورة)، لتظل بالرغم من ذلك هذه (الأسطورة) قائمة على الحكاية التي تستكشف أحد أبعاد الحقيقة وإن لم يكن البعد العلمي، ثم على قدرتها على التصوير بوصفها إجراء لصياغة الدلالة، ثم يتأكد لديها أن (الأسطورة) شاعت في تواطؤ أخير في حقول المعرفة المختلفة على إعمالها بوصفها لغة[١٨].

وهذا هو المنهج الذي اعتمده (ليفي شتراوس) في دراسة البنى الأسطورية التاريخية واللاتاريخية، والتي حققت لديه التواصل الاجتماعي وتجسدت فعالياتها في نظرية (البنيوية)، وهنا نقع على تصور آخر للمصطلح يعنى بروح (الأسطورة) في الأعمال الأدبية ويصل بنا إلى الدلالة النصية الأدبية، وذلك هو شق المداخلة مع نظريات النقد الجديدة التي بدأت تحتوي تصورا مغايرا بلغ قدره من التواطؤ والشيوع بإعمال التصور لتوجه مغاير لكل التوجهات السابقة.

وانطلاقا من إعمال الأسطورة بوصفها لغة، يعتبرها (بارت) نمطا من أنماط الكلام، وهي لديه نظام اتصال كما وقعت عند (ليفي شتراوس) غير أنها تتجاوز نظام الاتصال الاجتماعي إلى كونها رسالة، فهي ليست موضوعا أو

مفهوما أو فكرة؛ بينما هى صيغة دلالية، ثم يؤكد (بارت) على أن (الأسطورة) ما هى إلا نمط كلامى، ومن ثم فكل شئ يمكن أن يكون (أسطورة)، شريطة أن تنتقل عبر (خطاب) ما، ويتفق (بارت) مع (شتراوس) فى أن اللغة تدور فى فلك عام يتزامن مع اللغويات وينبثق من خلال علم العلامات (العلاماتية) كمنحى يحقق أيديولوجية الدلالة النصية الأدبية الأسطورية(١٩).

ويردف (تيرى إيجلتون) تواصلا مع (بارت) و(شتراوس) مشيرا إلى أن الأساطير نوع من اللغة يمكن حلها إلى وحدات فردية مثلها مثل (صويتات) اللغة، تكتسب معناها حين تدخل فى تركيبة معينة، "ومن ثم يمكن النظر إلى القواعد التى تحكم تلك التركيبات على أنها نوع من النحو، على أنها منظومة من العلامات تحت سطح القصة تكون المعنى الحقيقى للأسطورة"(٢٠)، تأكيدا على مقولة (شتراواس) بأن هذه (العلامات) كامنة فى العقل الإنسانى ذاته كنمط فكرى.

لقد أوشكت (الأسطورة) بذلك أن تصبح نظرية، بعدما تمثل (ت.إس.إليوت) لها منهجا أطلق عليه (المنهج الأسطورى) وبدأت تنهجه الساحة النقدية عقب نشر قصيدته (الأرض اليباب)، وكذلك نشر رواية (يوليسيس) لـ (جويس) عام ١٩٢٢(٢١).

ولاشك أن الانتقال بالتصور من (أسطورة) الطقوس والشعائر، إلى (أسطورة) (الخرافة)، ثم (أسطورة) الحكاية المصاحبة لعقيدة بعينها فى الأزمان الغابرة، فضلا عن وقوع (الأسطورة) على كتابات الأولين لمعتقدات كاذبة؛ قد لاقت غير قليل من الصدام مع تصور (أسطرة) النص، حتى أن (محمد الناصر) يتهم (أبا ديب) بالغبن إزاء تجلية هذا التصور فى الشعر الجاهلى، ثم يطالبه بضرورة الفصل بين (الأسطورة) و(الشعر) وفقا لما أجلاه (شتراوس) على الأقل، وما اتسق فى الآن ذاته مع اتساق الفكر الإنسانى فى (الأسطورة) ونظيره – كما يرى – فى النص الإبداعى وفق النهج (العلاماتى)(٢٢)، والواقع أن التصور فى سياق الدلالة النصية الأدبية قد تجاوز ذلك، حتى نجد أن (بارت) نفسه المؤيد لنظرية (شتراوس) يعتمد ضمن (أسطرة النص) دوالا فارغة، لينصب مطمح التصور الجديد على تجلية روح الأسطورة وتنميط النص الإبداعى على نمطها، وهو مالم يتعارض مع فكرة (شتراوس) النظرية، وذلك ما يسعى إليه أيضا (عز الدين إسماعيل) فى قوله "وبعد هذا يبقى فى مجال دراستنا كل عمل شعرى يمثل الطابع الأسطورى أو تتمثل فيه روح الأسطورة، أى كل عمل شعرى تكشف لنا

بنيته عن تركيبة أسطورية ومضمون أسطوري"[٢٣]. وتتأكد لدى (تليمة) هذه الروح أيضا اتكاء على أن طقوس هذه (الأسطورة) لدى العشائر الطوطمية والمجتمعات البدائية لم تبعد عن ممارستها العملية ويتجلى من خلال المعرفة اعتبارها أصلا لكل معارف البشرية في تبعيتها للعلم والفلسفة والدين[٢٤].

وعلى النهج ذاته تأتي دعوة (شكري عياد) إلى ضرورة تجلي روح (الأسطورة) في النص، حتى يكاد يشك في اختلاف التصور بين (الأسطورة) و(البنية) في منحى هذه (الأسطرة)، فيقول بما وقع عند (ييتس) في ذلك الفصل مؤكدا التصور الواقع على (أسطرة) النص وفقا لكون (الأسطورة) مقولة كيفية بتعاملها مع الواقع لا على كونها اسم ذات أو اسم معنى، ثم هي لها وجود واقعي دائما لا صورة ذهنية مجردة، ثم تخضع لتطور مستمر بصيرورة الصراع بين الذات والواقع، ثم يقول "وإذا كانت الأسطورة عندنا هي جوهر النص أو حقيقته الكلية، فإن في صورته النهائية ملتقى لمتناقضات عدة يمكن أن ينظر إليها جميعا على أنها فروع عن التناقض الرئيسي، أعني التناقض بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع"[٢٥].

وثمة تباينات في أعراض التوجهات الفكرية، حسبما يقع التصور في نظرية بعينها، كما في (البنيوية) عند (ليفي شتراوس)، و(التفكيكية) عند (بارت)، و(الواقعية الجديدة) عند (شكري عياد)، غير أن الجوهر في كل الأحوال يركن إلى الدلالة النصية الأدبية للتصور.

وكذلك يأتي حديث (صلاح فضل) عن رؤية كونية في رواية (الحرافيش)، ويعتمد تذرعها بالأسطورة دون أن تقع في قلبها بإحالتها إلى ما وراء الواقع[٢٦]، غير أنه ينقل عن (جارودي) فعالية التصور الحكائي وأهمية دوره في تجلية واقع الشعوب، بينما عن (فيشر) تأتي هذه النزعة الأسطورية في الأدب الحديث في تصورها الأخير هروبا من الواقع بتغليفه بالأسرار[٢٧].

وعموما فإنه تبقى القضية على حالها من مجادلات اختلافات التواطؤ والشيوع بين التبعية والعصرية، ويبقى على الحقل المعرفي للنقد الأدبي أن ينتصر لخصوصيته في إفراد قدر أكبر من المرونة لذلك المصطلح؛ حتى وإن كان في ذلك (عدول) عن الأصل الذي شرعت به معيارية مصطلح المصطلح بتبنيها دلالة واحدة لتصور أوحد أياما كان السياق الواقع فيه المصطلح، عله يجئ اليوم الذي تنفصل فيه هذه التصورات لأصوات دالة مختلفة، وقد يبقى حقل التواطؤ والشيوع

على عناية (الأسطورة) بالتبعية فيما ينصرف إلى الطقوس والشعائر الدينية الأولى وما صاحبها من حكايا تتصل بمنحى التوجه العقائدى كما هو واقع فى (علم الأساطير Mythology)، ثم يجترح التواطؤ ذلك الشيوع عن الدلالة النصية الأدبية بصوت دال آخر مثل (الأسطرة) متمثلا بذلك روح الأسطورة، على اعتبارها عناية التصور فى هذا التوجه.

- **المفارقة Irony :**

هذا المصطلح له جذوره الضاربة فى أعماق الحضارة اليونانية، ومرورا بالرومانية، فعصر النهضة، فالعصر الحديث، وغير منحى وقوعه فى ذاكرة التراثالعربى؛ نجد أنه يتقلب بين ذلك التماوج الحضارى حتى تعددت تصوراته وفق اختلافات التواطؤ والشيوع، ولما يزل يعمل بكل منها فى كل سياق على حدة.

وقد ورد المصطلح عن اليونانية مع كلمة (Eironeia) فى جمهورية أفلاطون على لسان أحد الأفراد الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط، حتى صارت تعنى طريقة معينة لاستدراج شخص ما حتى يصل إلى الاعتراف بجهله. وعند (أرسطو) كانت الكلمة تعنى (الاستخدام المراوغ للغة)، ومن ثم كانت شكلا من أشكال البلاغة يمكن أن يندرج تحتها المدح فى صيغة الذم والذم فى صيغة المدح. وثمة تباين فى الأصل، بين عناية التصور الأفلاطونى بالمحاورة الخادعة، حينما كان يتقمص المحاور شخصية الساذج والغبى حتى يقيم الحجة على الإقناع وصولا لحقيقة معينة، إلى أن وقع التناقض بين الظاهر والخفى بتورية المقصد الحقيقى للكلام، ليكون ليس ثمة تورية إلا من خلال لون واحد يفهم على أساسه التصور؛ وعناية التصور الأرسطى التى توجهت نحو اللغة لتصبح شكلا من أشكال البلاغة، وهذا ما سوف يحمل التصور فيما بعد على شكل من أشكال (انحراف) اللغة، والبعد بين التصورين جلى واضح بين الموقف الاجتماعى وبلاغة اللغة.

ولم يكد يقع المصطلح فى الأدب الرومانى بلفظ (Irona) حتى صار دليلا على وجود مستويين لمعنى الألفاظ، أحدهما ظاهر والآخر خفى ويرمى إلى نوع من التورية.

ثم كان المصطلح فى الإنجليزية (Irony) فى أوائل القرن السادس عشر، ووجد سبيل العموم فى الاستعمال فى نهاية القرن الثامن عشر، إلى أن استقر على سبيل العناية بما يتشابه إلى حد كبير مع المفهوم الرومانى فى قول الإنسان عكس ما يعنيه، وفق مظهرين من مظاهر البلاغة هما (المبالغة) و(المخافضة)، ويتخذ الكتاب من الأولى سبيل النزوع إلى تعميق الفجوة بين الخفى والظاهر حينما تنتهى هذه المبالغة إلى نتيجة عكسية، وكذلك المخافضة، ومن هنا وقعت التورية كنمط بلاغى ضمن أساليب التعبير، وأصبحت (المفارقة) تعبيرا لغويا بلاغيا يرتكز على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ فى أى من الأعمال الأدبية، كما تقول (نبيلة إبراهيم)، أما (محمد عنانى) فيتسع صدره لتلك التشعبات التى خرجت تصوراتها عن الصوت الدال، فيفصل بين التورية والسخرية، لتتصل الأولى بالأعمال الأدبية فى المعنى الموارى دائما، بينما الثانية ترد إلى منشئها الفلسفى كنتيجة من نتائج إخفاء الحقيقة والإيحاء بنقيض الواقع[٢٨].

أما فى العصر الحديث فقد انتهت (المفارقة) إلى أن أصبحت موقفا ورؤية عالم يتخذها الأديب إزاء واقعه وقضاياه، وليس معنى كونها كلاما يبدو فى غير مقصده الحقيقى، أو كلاما يستخلص من المعنى؛ أن يكون فى ذلك احتواء للتصور؛ بل إن الأمر يتطلب لعبة لغوية ماهرة وذكية من طرفين هما الكاتب والقارئ معا، وكأنها اتصال سرى بينهما[٢٩]، يتحقق من خلال سياق الموقف.

ونتفق بذلك مع (سامية محرز) فى أن للمصطلح تاريخه الطويل الحافل بالتغيرات، تأكيدا على وقوعه فى دائرة تباين التواطؤ والشيوع فى صراع الحضارات بين التبعية والعصرية، وبعد رحلة مشابهة لرحلتنا مع المصطلح تصل إلى أن (المفارقة) أصبحت سمة من سمات العصر حتى كان لولا وجودها - كما يقول (موك Mucke) ما استطاع الإنسان معايشة واقعه وتقبل فكرة أن الكون لم يخلق من أجله بالذات. لقد أصبحت (المفارقة) موقفا (استراتيجيا) لا يتحقق إلا بإدراك الفنان للتناقضات المحيطة به، ثم تحويلها إلى طاقة فعالة، وفى الوقت نفسه فإن روح العصر أصبحت تبسط على آلية التلقى وعيا مدركا بفض شفرة الكاتب فى هذه المفارقة[٣٠].

ويتبسط (الشنطى) فى التصور؛ ليصبح تعبيرا عن موقف على غير ما يستلزمه ذلك الموقف، أو حدوث مالا يتوقع[٣١]، غير أن (المفارقة) حينما تصير (رؤية عالم) فإن حدس القارئ يكون قطبا أساسيا فى غلق دائرة التواصل على

اعتبار مالا يستلزمه الموقف أو حدوث مالا يتوقع سمتا إبداعيا خالصا وآلية من آليات الإبداع المعاصرة التى تحقق هذه الرؤية.

ثم يستقر التصور عند (محمد عنانى) ليرصد خمسة أنواع من تجلياته؛ ما هى فى واقع الأمر سوى تصورات اتسقت وفق جدلية التواطؤ والشيوع بين التبعية والعصرية، ويقع الأول تحت المعنى المألوف، وهو الخاص بالتورية العامة فى الصور الشعرية الموحية ببعض المعانى التراثية كى تنفيها عن الحاضر لتحال الدلالة إلى إيحاء الكلمات بنقيض معناها وذلك ما يولد ما يسمى بالدهشة الشعرية، ولعل ذلك التصور يرد إلى التصور الأرسطى، حتى استله (تمام حسان) معتبرا (المفارقة) فرعا على التوارد ويأتى الكلام فيها من جهة الكلام فى المناسبة المعجمية بين كلمة وأخرى دون كلمة ثالثة، فحين يقال (صرخ اللون) فإنه ليس من المناسبة المعجمية فى شئ، بينما قولنا (هذا لون صارخ) فهو من قبيل الانتقال من علاقة عرفية معجمية إلى علاقة فنية[٣٢]، وكأن (المفارقة) وقعت على أحد أوجه (الانحراف)؛ وصولا إلى نوع آخر من أنواع الدهشة الشعرية التى اشترط فيها (عنانى) تناص الصورة التراثية مع الصورة العصرية، وهذان تصوران مختلفان يردان إلى أصل فلسفى واحد.

أما النوع الثانى فهو ما يتولد من تصارع نغمتين فى القصيدة ذاتها، وليس ثمة أصل فلسفى يمكن أن يرد إليه ذلك النوع، حال وقوعه على الخلط بين الجد والهزل؛ سوى التورية المصاحبة للاستخدام المراوغ للغة، وهى لاتنكشف إلا من خلال (رؤية العالم) عند الكاتب. أما النوع الثالث فهو ما يتولد من صراع الاضداد بين الصور الشعرية التى لا تقرر بل تخلق جوا من التوتر يفضى إلى الاحتمالات بدلا من الحقائق، وهذه أيضا (مفارقة) بلاغية ناجمة عن (رؤية عالم) بما يتسق مع منحى التصور فى السياق المعاصر. بينما يأتى النوع الرابع معنيا بـ (الرمزية) (Symbolism) وما صاحبها من إشباع فى (الحداثية) (Modernism)، بتوليد المفارقة مما يتوارى خلف الظواهر، حتى تعتمد هذه (المفارقة) اعتمادا شبه كامل على (الرمزية)، وليس الترميز هنا سوى أحد أدوات المفارقة الإنجازية، ولعل ما دفع (عنانى) إلى تضمين ذلك النوع الإبداعى (المفارقة) هو ما للرمز الفنى من علاقة غير ظاهرة بين (الدال) و(المدلول) لا تعتمد القرينة، شأنه شأن (المفارقة) فى احتوائها مستويين أحدهما ظاهر والآخر خفى، بيد أن ثمة فرقا جوهريا بين (الرمز الفنى) و(المفارقة) هو أن المدلول الرمزى يكون صورة ذهنية واحدة التقت

عليها الذاكرة العظمى، بينما المدلول فى (المفارقة) لابد وأن يقع علـــى المزاوجـــة لتتأتى (المفارقة) فى الفصل بينهما، أو بين الظاهر والخفى المجرد، بيـــن مرجعيـــة اللفظ وسياق الموقف، بين الصورة الرمزية منفصلة ووضعها فى الســياق الكلـــى.
أما النوع الخامس فهو ما يرد إلى ما استقر عند (نبيلة إبراهيم) و(ســامية محـــرز) على الموقف و(رؤية العالم) على إطلاقها، حيث تحمل (المفارقة) قدرا أكـــبر مـــن السخرية يعتمد على الأنظمة والتراكيب البلاغية الحديثة وفـــق نظـــرة الكـــاتب أو الشاعر إلى الوجود، لتصبح نزعة لا تعترف بجدية وإنما تسخر من كل شئ[٣٣].

وتعتمد (أمينة رشيد) من ذلك التصور الأخير للمفارقة ما يضع المصطلـــح موضعه من البلاغة الموضع ذاته من الفلسفة؛ فتصرفه إلى تجليات عناصر البلاغـــة كالمجاز والاستعارة والكناية اعتمادا على ما يشئ به الدال من مدلول يتناقض مـــع مدلوله الأساسى على سبيل الاستهجان أو السخرية، كأن تقول لسفيه (كم أنت ذكـــى)[٣٤]، ولاشك أن هذا النمط من المفارقة بالرغم من اتكائه على فلسفة تصور شـــائع إلا أنه لا ينفك البتة عن الموقف أو السياق؛ وإلا أصبحت الجملة خالية تمامـــا مـــن اعتماد الإرجاء والاختلاف وحملت الجملة على معناها الحقيقى.

وتواصلا مع المنحى التطبيقى للتصور فى حقل النقد العربى نجد تجريـــدا شيئا فشيئا عن الأصل؛ حتى أن (صلاح فضل) يطابق بين تصور هذه (المفارقـــة) و(المجاز) باشتراكهما فى عنصر القصدية حينما يعنى المتحدث بشئ ويقصد شـــيئا آخرا، ثم يؤكد على ضرورة ارتقاء (المفارقة) وتجاوزها المستوى الســـطحى كمـــا يقول (كيركجارد) بأن أسلوب المفارقة أسلوب متفوق ينظر إلى الأســـاليب العاديـــة باستعلاء وترفع، ثم تصبح هذه المفارقة مطمحا فى غير حالـــة للاحتفـــال بدرجـــة أعلى من الشعرية[٣٥] ويرد بذلك التصور إلى التوجه المعـــاصر المحمـــول علـــى (رؤية العالم).

ثم يؤكد (محمد عبد المطلب) على كونها ظـــاهرة أساســـية فـــى الطبيعـــة الإنسانية وغير الإنسانية؛ معتمدا أحد تجلياتها فى الثنائية الضدية التـــى اســـتحوذت فى مداخلات النقد الجديدة على نظرية (البنيوية) باعتبارها إحدى تجليات التصـــور المعاصر[٣٦]. ثم يبين فعالية ذلك التصور مرة أخرى من خلال وقوع الأصل عنـــد (تمام حسان) فيعتمد الضدية وما تخلقه من توتر، غير أنها هنا ضدية حضور فـــى المقام الأول كمفارقة أسلوبية، تأكيدا على فعالية جدلية بين دالين ظـــاهرين لا كمـــا

وقع الأمر فى مفارقة (المدلول) فى منحى (الرمزية) عند (محمد عنانى) [٣٧]. وفى ذلك اتكاء على أصل التصور الأرسطى.

بينما يأتى التصور لدى (إعتدال عثمان) فى معالجتها (المفارقة) عند (أمل دنقل) معنيا بالتورية وفق ما تراءى لـ (عنانى) فى النوع الأول بمواجهة الصورة التراثية بأخرى عصرية تخلق جوا من المفارقة يتسق إلى حد كبير مع التصور حسبما وقع عند الرومان والإنجليز [٣٨].

تحمل (المفارقة) - بناء على ذلك - على الموقف كما وقعت فى أصل التصور اليونانى، وتحتمل الإحالة إلى القصدية، وفى الاستخدام المراوغ للغة عند (أرسطو) تؤصل لأن تكون صورة بلاغية أو مجازية تعتمد انحراف اللغة سبيلا لتناقض الخفى والظاهر، وعلى الأصل ذاته تركن لتفعيل ضدية الحضور فى السياق لتصير مفارقة حضور بنيوى، وحتى إذا ما انصرف ذلك المدلول إلى المجرد أصلت لفعالية الأصل الرومانى والإنجليزى بالتورية، حتى استطاعت أن تتجاوز هذه التورية جزئية التعبير إلى شمولية الرؤية، فيصبح النص كله مفارقة، أو أن تصبح رؤية عالم فتعتمد المعنى الموارى دائما من خلال الأنظمة والتراكيب البلاغية الحديثة فتشمل رمزية التناول وانحرافات اللغة وإحالات المجاز فتنطبع بها الكتابة فى التوجهات الحديثة، وقد تصبح موقفا (استراتيجيا) يعتمد سبيل الاستهجان والسخرية فى الكتابة الإبداعية. وكأن هذه (المفارقة) تتسق مع النظرية فى مداخلات النقد الجديدة؛ وفق ما يتراءى لكل من هذه النظريات، خاصة (البنيوية) و(العلاماتية) و(التفكيكية).

هو إذن إلى حد ما إعمال لتصورات مختلفة للمصطلح، وقعت على تباينات التواطؤ والشيوع فى صراع الحضارات المعرفى بين التبعية والعصرية، ولا نستطيع أن نرد أحد هذه التصورات على أبواب المداخلة؛ ما اعتمدت فلسفته على قدرها من التواطؤ والشيوع، بإزكاء روح التأصيل فيه، وعلى الرغم من تجريد المصطلح للفعالية فى المنحى المعاصر إلا أنه فى المنحى ذاته كان هناك إعمال للتصور بالاتكاء على الأصول القديمة له. وتبقى القضية، كما وقعت على مثالها الأول (الأسطورة)، على حالها من التجاوب مادام هناك ذلك القدر المشترك الذى تلتقى عليه كل هذه التصورات.

- سياق الموقف **Context of situation** :

ربما كان ذلك المصطلح أقل تمثلا للقضية من سابقيه، وربما يرجع ذلك إلى أن الصراع الحضارى بين التبعية والعصرية كان مجسوما من البداية لصالح التصور؛ على الرغم من اختلاف الصوت الدال فى التراث العربى عنه فى (علم الأنثروبولوجيا) والذى كان منبع المصطلح فى التوجه الحديث، وانقطع سبيله بالطبع عن ذلك الجذر العربى لدى (برونسلومالينوسكى Bronislaw Malinowski) (١٨٨٤ - ١٩٤٢)[٣٩].

ويبدو أن الترجمة الحرفية دون السياقية والمعرفية، كما سبقت الإشارة، وكما يؤكد عليها (شكرى عياد)[٤٠]، قد احتفلت بالمصطلح فى سياقه الحديث أكثر مما وقع فى الأصل العربى وكأن المصطلح محدث منبت الجذر؛ إلا ما وقع عند (تمام حسان) الذى تبناه فى وعى متصل بين القديم والحديث، وظل على رعايته له كذلك حتى استقر التصور فى حوزته على المواءمة النسبية بين التصورين العربى والأجنبى، وإن كان أمر تجاوز هذه النسبية إلى الطلاقة لما يزل قابلا للجدل.

وفى بحثه عن المعنى الاجتماعى الدلالى يفصل (حسان) بداية بين فكرة (المقال Speechvent) وفكرة (المقام Context of Situation)، وكأن التصور يقع من البداية على الواقعة الاجتماعية دون الواقعة النصية، غير أنه يؤكد على أن علماء البلاغة العربية قد ربطوا بين الفكرتين من خلال قولهم "لكل مقام مقال"، و"لكل كلمة مع صاحبتها مقام"[٤١].

وكان التصور قد شاع واستقر فى الحقل المعرفى للنقد العربى القديم عند (القزوينى) خاصة، على أن (مقتضى الحال) يختلف عن مقامات الكلام، فمقام التنكير يختلف عن مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، وهكذا، وهذه المقامات هى أطر عامة ومجردة وساكنة لها مقتضياتها التى يوزن بها السلوك الحى، ومن ثم يصبح (المقام) عند البلاغيين سكونى، أما المتحرك فهو السلوك اليومى الفرد بما ينصرف إلى الموقف الاجتماعى الذى يشمل كلا من المتكلم والسامع ويعنى بمقتضى الحال[٤٢].

بينما حين يعرض (حسان) للمصطلح الحديث (سياق الموقف Contextof Situation) فإنه يقابله ذات مرة بـ (المقام)، وذات أخرى بـ (الماجريات)[٤٣]، ليقابل الصوت الدال الأجنبى بذلك ثلاثة أصوات دالة عند (حسان) هى مقتضى الحال، والمقام، والماجريات، ويبدو أن الأمر لما يزل مضطربا لديه؛ حتى أنه يقول "أجد لفظ (المقام) أصلح ما أعبر به عما أفهمه من المصطلح الحديث

Context of situation الذى يستعمله اللسانيون المحدثون"[44]، ثم يعود ليقول فـــى موضع آخر بالفصل بين (مقتضى الحال) و(المقام)، باعتبار (مقتضى الحال) فكــرة معيارية لأنها هى التى بحسبها يصاغ الكلام، بينما (المقام) إطـــار نوعـــى وليــس واقعة عملية، "ولهذا يختلف المقام عما يعرف فى علم الأسلوب باسم سياق الموقــف Context of Situation؛ وهو يتكون من جملة عناصر واقعية متزامنـــة، أحدهــا واقعة (المقال)• فالفرق بين المقام وسياق الموقف أن المقال منفصــل عــن المقــام ويقال بحسبه؛ إذ لكل مقام مقال، ولكن المقال جزء لا يتجزأ من ســياق الموقــف• ومع هذا لست أظن البلاغيين يحجمون عن إطلاق لفظ (المقام) ليدلوا على واقعـــة تصادفهم لأنها من نوع مقام ما• فمناط التباين إذن بين ما يقصده البلاغيون بمفــهوم (مقتضى الحال) وما يعنيه علم الأسلوب بمصطلح (سياق الموقف) هو فرق ما بيــن السكون والحركة، أو بين المعيار والتطبيق، أو بيـــن النمـــط الســلوكى والســلوك نفسه"[45]•

والواقع أن الأمر يتطلب حسما بدرجة أشد فـــى مســألة فصــل تداخــل الأصوات الدالة والتصورات بينها وبين بعضها بعضا، فمقتضى الحـــال يقــع فــى الأصل على شمول واقعتى (المقام) و(المقال) استنادا لقولهم "لكل مقام مقال"، ليمثــل (المقام) الواقعة الاجتماعية أو الموقف بينما (المقـــال) يمثــل الواقعــة النصيــة أو السياق، وكلاهما كيان واحد، وإلا ما كان معيارا كما يشير (تمــام حســان)، لذلــك تستوجب آلية التطبيق ما يقع فى إطار التنظير أو التنميط المعيـــارى مــن حتميــة الربط بينهما، ومن ثم إذا وقعت المقابلة مع الصوت الدال الأجنبى فإنها ترفض هــى الأخرى كل سبل الفصل بين عمومية (مقتضـــى الحـــال) وخصوصيــة (المقــام) و(المقال)، وتقع الخصوصية على الجزئية التى لا ترقى إلى وقوع المصطلح علــى حد الجمع حين مقابلتها بـــ (سياق الموقف) الذى قد يتسع ليقابل (مقتضـــى الحـــال) باشتماله واقعتى المقام والمقال معا؛ لا أن يرادف (المقام) وحسب•

ولو انتقلنا إلى الإجراء التطبيقى عند (تمام حسان)؛ لوجدناه يجلـــى ذلــك بشكل أكثر قدرة على احتواء التصور حين يقول "وحسبنا دليلا على صحة ما نزعم قوله ﷺ "وهل يكب الناس فى النار على مناخرهم يوم القيامة إلا حصائد ألســـنتهم"، فالموقف موقف استهجان للغو، وتحذير من مغبة الانزلاق إلى ممارسته• ومن هنــا جاء الاختيار مبنيا على الأسباب الآتية : كلمة (الأنف) مألوفـــة، والإلــف يذهــب بالطاقة التعبيرية للكلمة؛ أما (المناخر) فلا تشير كلمة (المناخر) إلى داخــل الأنــف

... أما الأنف فهو جزء من ظاهر الوجه وحسنه يضيف إلى جمال الوجه حسنا. تقدم لفظ (يكب) يتطلب ضميمة كالمناخر تنافى معنى التكريم. يوحى مخرج الخاء من لفظ المناخر بأن هذا العضو أداة للتشخير؛ وهو صوت كريه أيضا..."[٤٦]، وكأن الموقف استوجب أن يوقع قول الكريه (اللغو)؛ بكريه ما يقود الإنسان (المناخر)؛ فى مصير أشد كراهية (النار). فالمقام واقعة اجتماعية كريهة، والمقال يتواءم على المستوى الدلالى مع الطاقة التعبيرية بكريه الإيحاء؛ وما ذلك إلا السياق، ولكنه سياق خاص فى إطار موقف خاص، يختلف بالتأكيد عن السياق المطلق للنص الذى يضعه فى جنسه، وهو هنا (الحديث النبوى الشريف)، ومن ثم فإن الفصل فى التصور بين المقام والمقال كالفصل بين خيوط غزل واحد حال ما كان ذلك الغزل هو (مقتضى الحال) كصوت دال عربى يتواءم تصوره مع ما وقع من Context of situation على سياق الموقف.

وكذلك يقع التصور عند (صلاح فضل) فيتقابل لديه سياق الموقف مع مقتضى الحال، جامعا بين التعبير فى شكل إجرائى وما يتصل به أو يقال بحسبه مردودا إلى العملية الاجتماعية المعقدة باشتمالها الملابسات الشخصية والاجتماعية واللغوية والأدبية و(الأيديولوجية) التى كتب فيها النص[٤٧]. غير أنه يضيف إليها مفهوما تفسيريا بغية إجلاء التصور المصطلحى فيأتى بما وقع عند البعض من اعتبار (سياق الموقف) هو (موقعة السياق الثقافى للنص)، وإن كان فى ذلك خروج عن الصياغة المصطلحية الحاذقة التى تقع على (سياق الموقف) فى احتوائه مقتضى الحال بواقعتى المقام والمقال؛ بينما (السياق الثقافى) قد يفلت من أسر حدود التصور ليقع على شمولية تتجاوز مقال (سياق الموقف) إلى المقال النص، ليتماهى عند حدود (رؤية العالم) أو تجليات (التناصية) كنظرية ومنهج تطبيقى.

ليس ثمة مداهنة إذن فى وقوع الحد الجامع المانع للتصور على اتساق بين التصور العربى القديم والتصور الغربى الحديث فى احتواء واقعتى (المقام) و(المقال) لتعنى الأولى بالموقف الذى يقال بحسبه الكلام بينما تعنى الثانية بالكلام الذى يقال بحسب موقف معين ولا سبيل للفصل بينهما.

وإذا استقر التصور على هذا الأساس عند العرب؛ فإن (ديفيد كريستال) يؤكد ذلك فى منحى التصور الحديث أيضا حين يعتبر (سياق الموقف) مصطلحا محددا فى النظرية اللغوية، ويرى فى التصور تعددية المعنى كظاهرة ترتبط أوجهها من ناحية بملامح العالم الخارجى ومن الناحية الأخرى بالمستويات المختلفة

للتحليل اللغوى، الصوتية، والنحوية، والدلالية، وكلها تعتبر متصلة ببعضها بعضا فى تحليل أحد الألفاظ على هذه المستويات(٤٨).

ولعل المثال التطبيقى الذى وقع عند (تمام حسان) كان خير مثال على ذلك. على أن يبقى سياق النص Context معنيا بنواحيه المحددة للنص ككل مقاربة أو مجاورة للوحدة مركز الاهتمام، ليتقرر على أساسه وحدة الصوت أو اللفظ جزئيا أو كليا، ولو فرض أن السياق بهذه الطريقة يشار إليه بالسياقية Contexualisation فالألفاظ لها معنى فقط عندما نراها فى السياق كما يقول (كريستال) (٤٩).

ينحصر بعد ذلك الصراع الحضارى بين التبعية والعصرية فى وصل فعاليات التواطؤ والشيوع بين الجذر العربى والفرع الأجنبى، ويمكن أن يشرع بترجمة سياقية لمصطلح Context of Situation بمقتضى الحال؛ لولا أن اتساق لغة العلم مع شفرة التوجه الحديث تتجاوب بشكل أشد فعالية مع (سياق الموقف)، بالرغم من وقوع التوجهين القديم العربى والحديث الأجنبى على تصور أوحد، وذلك احتراما لتجلى دلالة النظرية المعنى بها المصطلح فى سياق معرفى جديد يحقق طموحات الألسنية، وحسب الصوت الدال القديم مساهمته فى تجلية التصور بشكل لايزعزع ثقتنا فى أنفسنا قدر ما يمنحنا من قدرة على تجاوز الموقف التعسفى، إزاء الصراع الحضارى فى ملابسات التواطؤ والشيوع.

طفقت القضية تخصف على نفسها من أوراق علمية النقد، لتوارى سوأة التعددية التصورية لمواربات التواطؤ والشيوع، التى سلكت سبيلا مشروعة لمعيارية النظرية العامة للمصطلح، كما وقع فى مصطلح (الأسطورة)، واجترحت فاعلية الزمن الأصل التصورى بين التبعية والعصرية فى مصطلح (المفارقة)، بينما كان الصراع الحضارى محسوما بشكل أكبر لصالح علمية النقد فى مصطلح (سياق الموقف)، لتتجاوب القضية بذلك مع فروضات نظرية المصطلح النقدى باعتمادها الأصل الجدلى ضمن الأصول الفعالة التى بدا إعمالها فى منحى الوصول إلى تجلية قضايا المصطلح، وليس ثمة مشكلة لاحل لها، مادمنا نتمثل الطريق الصحيح للوصول إلى بؤرة التفجير؛ علنا ندرك مدى خطورة مسها، فنحاول ما استطعنا تجنبها ماسمحت خصوصية الحقل المعرفى للنقد الأدبى بذلك.

ثانيا : المصطلح بين الرفض والقبول
الحداثة، قصيدة النثر

انطلاقا من اعتماد آلية التواطؤ والشيوع فى أصلها الجدلى على قدر كبير من الذاتية، التى تتجاوز ذات الفرد إلى المجتمع، فالذات القومية بكل ما تحمل من معطيات أصولية صادقة؛ وأخرى قد لا تنجو من شبهة شعوبية؛ فإن هذه الذات تصبح قاب قوسين أو أدنى، من الوقوع فى مخاتلة الاختيار، بين الكحل وذر الغبار. وهى فى حرصها الدءوب على تبنى خصوصيتها بين الذوات الأخرى، قد ترى الدنيا من حولها جامدة، على ما وقعت عليه، وهى تمرمر السحاب، وكأنها الأم التى خشيت على طفلها غرقا، فغلقت عليه الأبواب، حتى غرقت أنفاسه فى إناء الشراب. والأمم القوية حقا هى التى تستطيع أن تواجه فتستحدث؛ لا أن تواجه فتنغلق على نفسها. والنفس العدوانية المريضة تفترض كل الدنيا أعداء لها، أما النفس القوية المطمئنة فهى ما استقرت ورسخت جذورها على أصولها؛ تعى الصراع الأبدى بين الخير والشر، فتأخذ - دون أن تنزوى عن العالم - ما اتسق مع منطق الفكر والعقل، وتلفظ ماسواه لفظ القوى القادر؛ لا الضعيف الرائب، رفض الحديد المطاوع للكسر؛ لا للتشكل، وتلك هى قوة الشعوب الحقيقية، التى تتجاوب مع التطور بما لا ينقص من قوتها، بل يضيف إليها سمتا مطاوعا لمقتضيات العصر، والسير قدما إلى الأمام، فى سباق الإدراك الفكرى والعلمى الذى أصبحت حياة الأمم قيده. ونحن إذ نشكر الأمم التى أصبحت فى استطاعتها أن تبيد أمما أخرى ولم تفعل؛ فإن علينا أن نستيقظ من غفوتنا وندرك أن السيوف والدروع لم تعد صالحة لحماية أصولنا ومقدساتنا، تلك التى يزايد عليها بعضهم لعزلتنا عن العالم، وهى من كل ذلك براء.

علينا إذن أن نواجه ونعرف، ثم ننتج معرفتنا التى تتفاعل مع معرفة الآخرين، وعلينا أن نكون أكثر مرونة فى احتواء منظومة العصر، وفيما استطاع أن يفعله الآخرون بعطاء الربوبية، ولا يتسلل إلينا الشك فى أن عطاء الألوهية هو أشد إغداقا وأعظم نفعا؛ ما استنارت عقولنا واستطاعت أن تستل ذلك الخيط الحريرى الفاصل بين الشك واليقين؛ فى أن إعمار الدنيا آية من آيات الله فى خلقه، التى يجليها من آمن بالآخرة واستمسك بالعروة الوثقى، وأياما كانت السبل التى وصل بها الآخرون لأن أصبحوا أشد منا بأسا وأكثر قوة؛ فإن لنا أن نتحاور ونتفاعل معهم، استنادا لإعمال العقل والمنطق والعلم، وهى نعم عظمى وهبنا الله

إياها لتعمل وتجتهد وتعلو، لا لتتجمد وتخمد وتتردى بنا، إنها إذن تلك القوى الكامنة فينا دونما ندرى، تسوقنا إلى ما شاءت أن تقف موقفا ما، بالسلب أو الإيجاب إزاء أى توجه فكرى لما استقر وشاع، ورسخت عليه الأقدام، إنها الذات العاقلة ظاهريا التى يصبح لها حق الرفض أو القبول.

ومن قريب أو بعيد فإن مسألة رفض التجاوب مع مصطلح ما، بما شاع خطأ أو صوابا؛ سوف تنعكس بأى حال من الأحوال على احتواء التصور ومناقشته وترسيخ مفاهيمه، على عكس ما إذا كان له نصيب من القبول، فيدخل مدخلا مشروعا إلى ساحة التداول، دون زيف أو تشويه، ولعل مصطلح (الحداثة) كان أشد تمثلا لهذه القضية بوقوعه فى تلك المنطقة الأشد اضطرابا من (مثلث برمودا) فى محيط التواطؤ والشيوع. ثم يأتى مصطلح (قصيدة النثر) بشدة أقل. والفرق الأعظم بين المصطلحين أن الأول شغل معترك التداول والشيوع بتعارضه - فى نظر بعضهم - مع الموروث الأصولى الدينى، أما الثانى فوقع - فى نظر بعضهم أيضا - مناهضا للموروث الأصولى الثقافى، والذى له قدسيته أيضا، وإن كانت بالطبع أقل قدرا من الأولى، وهكذا الماضى، سيظل دائما وأبدا مقدسا؛ بالرغم من انتهاك المحدث الدائم له، إلى أن نستطيع خلق حاضر أشد قوة منه، وعندها سوف يكون حاضرا مقدسا، كماهو واقع الآن عند من صنعوه.

- **الحداثة والحداثية Modernity and Modernism :**

لا يختلف الأمر كثيرا فى الدخول إلى مصطلح (الحداثة) عن الدخول فى منطقة (الربع الخالى)، حيث بحار الرمال التى تبتلع كل من يطأها، إلا أننا سوف نحاول ما أمكن التعلق فى خيوط الأصول، حال مسحنا التصورى لذلك المصطلح، فنركن بداية إلى عدة ضرائر للفصل قبل النزوع إلى تجلية تباينات التواطؤ والشيوع، والتى سوف تتكشف لنا طبقة عن طبقة حتى نصل إلى الجوهر وندرك أبعاد الأعراض. وتتقرر أحوال الضرائر هذه فى الفصل بين (الحداثة) و(الحداثية)، و(الحداثة) العربية و(الحداثة) الغربية، و(الحداثة) و(الجدة) و(المعاصرة)، ثم ما يترتب على كل ذلك من تباينات للتواطؤ والشيوع بين الرفض والقبول، أو بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وكذلك مداخلات (ما بعد الحداثة) التى تؤكد أحد تصورات الصوت الدال الواقعة على المذهبية، بينما يتجلى أخر فى حوزة الحضارة العربية، ويرد ثالث إلى بعد زمنى فى الحضارة الغربية، وأخير

لما يزل على حاله من الاضطراب بين الزمنية والقيمة المعيارية في مواجهة الأصوات الدالة، (الجدة)، و(المعاصرة).

(الحداثة) إذن دال واحد يشير إلى مدلولات أو تصورات متعددة، وقعت في تباينات التواطؤ والشيوع على تعددية تصورية تنشط كلها في المجال المصطلحي. وقد يؤخذ بذلك الصوت الدال مأخذ المشترك اللفظي وكأنه إشارة لغوية، ويطلق أحيانا كدال على مقولة ذهنية، وقد يصبح شعارا بقصد دعائي، أو يأتي بغرض الإبهام وقصد الإلغاز، وقد يكون حكما معياريا[٥٠]، وذلك نتاج طبيعي لشائكية المصطلح في المعترك البيئي والثقافي للتواطؤ والشيوع بين الرفض والقبول، حتى كانت هذه التعددية بشكلها المفزع ردا إلى الإفراط في حضور الدال بعد أن استنفد طاقته التعبيرية في أجواء شتى دون الوقوع على تصور أوحد.

والأمر بداية يستوجب الفصل بين دالين غربيين تم نقلهما إلى العربية بصوت دال واحد هو (الحداثة) في مقابل Modernity, Modernism، وبالرغم من اتساق الصورة الأولى مع المصدر الصناعي، شأنه شأن المذاهب الأدبية والنظريات النقدية؛ إلا أن أحدا لم يقل بترجمته إلى (الحداثية)؛ سوى ما أثلج صدري به (كمال أبو ديب)[٥١]، حينما وقع الأمر في خاطري أولا، غير أنه إزاء معالجته التصور لم يحفل بأهمية ما أشار إليه، حتى صار على حاله في استخدام الصوت الدال (الحداثة) وهو معني بتجلية التصور الواقع على المذهبية الفلسفية شأنه شأن الآخرين، ولو ألح على ذلك من البداية لكان في إمكاننا تجنب قدرا لا بأس به من الاضطراب الذي انتاب التصور.

إنها (الحداثية Modernism)، تلك التي استرقها الصوت الدال (الحداثة) كمذهب فلسفي أدبي وفني جاء من حقل الفنون التشكيلية، ويقول عنه (تيري إيجلتون) إنه يعبر عن الحركات والأعمال الفنية المرتبطة بـ (الحداثة) في مجالات الثقافة وعلم الجمال، أما (الحداثة Modernity) فهي أعم وتستخدم عادة في مجال النظرية الاجتماعية[٥٢].

على هذا الأساس يمكننا أن نعرض لأحد التصورات المصطلحية لمصطلح (الحداثة) وهو معني بالحداثية، بعدما تخلى (أبو ديب) - بالرغم من قناعته - عن الصوت الدال المعياري، ليقع الأمر ذاته مع بينة أشد عند (محمد عناني) حينما نقل مصطلح (Modernism) بالصوت الدال المعرب (مودرنية) واحتفظ به حال التأصيل للتصور، وفصل بذلك فصلا محوريا بينه وبين الحداثة العربية، واعتبرها

ورد الحداثة الأوحد، ليهمل بذلك (الحداثة Modernity) الغربية وكأنــه لا وجــود لها، ويرد (عنانى) منشأ المصطلح الأوربــى Modernism إلــى مجــال الفنــون التشكيلية أيضا - على خلاف الحداثة Modernity التى جاءت من حقــل العلــوم الاجتماعية - ويؤكد (عنانى) على أن جوهر هذه (الحداثية) كان فى تلــك الفنــون أصلا حتى تطورت من خلالها وأصبحت ثورة علـــى محاكــاة الطبيعــة إلــى أن يجردها الفنان ويعيد تشكيلها، ومن ثم لم يكن مستغربا علينا ما اســتغربه (عنــانى) عند (جابر عصفور) باشتماله معطيات (الحداثــة Modernity) بعــض الــدلالات الاجتماعية والنفسية والسياسية وربطها بالأصول والجذور والدوافــع لا بــالظواهر والملامح، انطلاقا من فعالية التصور فى مجال النظرية الاجتماعيــة، لا فــى ورد الفنون التشكيلية الذى أتى بــ (الحداثية) وتوقف عنده (عنانى)[٥٣].

ويعترف (كودن) باتساع حركة التصور المصطلحى منــذ نهايــة القــرن التاسع عشر، فيشير إلى البعد التجــاوزى للحركــات الجديــدة حتــى تقــع فيــها (السريالية)، بينما (الحداثية) عنده تبين الانفصال عن القواعد المعروفــة والتقــاليد والعرف، بوسائل جديدة تتطلع إلى مكانة الإنسان ووظيفتــه الكونيــة وكثــير مــن التجارب فى الشكل والأسلوب[٥٤].

وكأنه لم يقل بــ (الحداثية) انما قال بــ (الحداثة) باعتبارها قرينة (الجــدة) فيقع على بعدها الزمنى المطلق الذى يواكب أى خــروج عــن المــألوف العرفــى والتقليدى، دون استحداث معيارية جديدة يتسق معها ذلك الخروج، شأنه فــى ذلــك شأن ما وقع لدى (يورجن هابرماس)[٥٥].

أما (تيرى إيجلتون) فبالرغم من ترجمة (أحمد حســان) مصطلحــه بــــ (الحداثة) فتصوره - فى جله - معنى بمذهب فلسفى يعضد مقولة النظريــة الفنيــة والفلسفية، ليعنى وعيا ذاتيا متقلا بالاحتمالات، مثيرا فى حدته باللحظــة التاريخيــة الخاصة بالمرء، متشككا فى نفسه ومغبطها فى آن واحد، وعيا قلقا وظــافرا معــا، إنها توحى بكبح وإنكار التاريخ فى صدمة الحاضر العنيفة، إنها حــاضر بطريقــة فريدة، ومستقبل رهن توجيه ذلك الحاضر المرجأ، إنها المستقبل الذى نطمح إليــه، إنها اللحظة الدقيقة فى إعادة تقييم الزمن ذاته، إنها حس بتحول مرحلى فــى نفــس معنى وشرط الزمنية، وانقطاع كيفى فى أساليبنا الأيديولوجية للتاريخ المعاش[٥٦].

ويعرج (محمد عنانى) مرة أخرى على (الحداثية) بما يتسق مــع (تــيرى إيجلتون) فيشير إلى رفض أصحاب هذا المذهــب الواقعيــة، أو علاقــة أعمالــهم

بالمحاكاة أو إعادة التشكيل، وهم مناقضون أيضـــا للرومانســية خاصـــة رؤيتـــها التشاؤمية والميل إلى تجــزئ (رؤيـــة العـــالم)، والتشــكيك فـــى التقـــدم العلمـــى والتكنولوجى، وهم يقولون بمبدأ النسبية - كما أشار إيجلتـــون- وينعـــون التمـــزق والتخبط ويطمحون إلى التكامل والنهج السوى، ثم هـــم علـــى الجملـــة يرفضـــون المحاكاة ويفضلون الإحالة إلى الذات، وتعلو لديهم نبرة السخرية مقترنـــة بـــأحوال (المفارقة)، ورفض الوحدة العضوية، وإحلال مبدأ المواجهة مع القـــارئ وإثارتـــه واستفزازه، ورفض فكرة الحبكة، ورفض سلطة المعنى، وعبثية محاولة فهم العـــالم التى دفعتهم إلى السخرية منه أو من التباكى عليه(٥٧).

شأنه شأن المذاهب الإبداعية إذن، له تفرده فى (رؤية العالم) أيامـــا كـــانت هذه الرؤية، كما أن له توجهه الفلسفى؛ سواء علينا قبلنا أم رفضنا، ولـــه مصـــادره المعرفية التى تنقطع عن المألوف وتطمح إلى لغة بكر، وكون الفن خلقا لواقع جديـــد فهو بحاجة دائمة إلى الاكتناه والكشف، إنه عالم يرفض الإنجاز والقرار والوصـــول إلى الحلم الرومانسى القديم، بالرغم من إيمانه بإمكانية الوصـــول، فتتمثـــل بذلـــك (الحداثية) توترها من أجل أن تكون لحركتها غاية، تبقـــى علـــى قلقـــها، رافضـــة الوصول أو النهاية؛ إخلاصا لذاتها التى تربأ بنفسها عـــن الوصـــول إلـــى صيغـــة جاهزة متشكلة متحولة إلى القواعد التى تولد إمكانيـــة الســـلطة، أو التـــى تســـوغ وجودها، إنها التعبير الأسمى عن نزوع الإنسان إلى رفض السلطة(٥٨).

إنها وعى للذات فى الزمن، ثم وعى بعلاقة ذلك الزمن بالماضى، ليصبـــح وعيها وعيا ضديا مرجأ، يحمل على التغيير بوصف الزمن حركـــة إلـــى الأمـــام محمولا على التوتر الذى لا يستقر إلا بطرح التساؤل دون الوصول إلـــى إجابـــات نهائية وإلا توقفت حركة هذا الزمن(٥٩).

إنها - اتساقا مع ذلك - توشك أن تصبح نظرية، تعكس معارضة جدليـــة ثلاثية الأبعاد، معارضة التراث معارضة إيجابية لا سلبية، وهى لا تضحى بـــه إلا من أجل حاضر أشد إيمانا بالحراك الزمنى للحظة التوتر، ثـــم معارضـــة الثقافـــة البرجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية، ثم تصورها لفكرة التقدم بمعارضـــة ذاتـــها كتقليد، فتبقى على توترها دون أدنى سلطة لها، لتصبح ثورة أبديـــة فـــى تطلعـــها المستمر إلى قيم جديدة، وأساليب تعبيرية متجددة، وكما يقـــول (هـــاو) عليـــها أن تناضل من أجل ألا تنتصر، ليغدو من الطبيعى الوقوع علـــى مضمـــون يرفـــض الغرض أو الدور الاجتماعى للأدب، فتتـــأكد بذلـــك فرديـــة الإنســـان، وإحساســـه

الداخلى، واعتبار وعيه الذاتى لا الواقع الخارجي بؤرة الارتكاز الإبداعى فتولد الإحساس الحاد بالاغتراب والوحدة والمعاناة[٦٠].

وعلى المستوى التقنى خلفت (الحداثية) فى الصياغة "القدرة على خلق وظيفة جديدة فى اللغة هى وظيفة (ما وراء الإبداع) يكون مدارها أدبية الخطاب النقدى حيث يفحص الأدب نقدا فيصاغ النقد بما هو من لغة الأدب، وتلك هى طاقة المعاودة بما يفضى إلى تنضيد الوظيفية بلاحد عددى ... وباللغة تنحت نصا هو مقام على البنية الشعرية ثم تشتق من اللغة خطابا تتحدث به عن إبداعية النص ولكن قد تنحت من جهاز اللغة بنية تكون (نصا) تتحدث به عن (النص)، وليس من حائل بينك وبين اللغة إذا ما قصدت إلى مسلك التوالد"[٦١]. لقد غدت (الحداثية) إثراء نقديا أكثر مما هى ثراء إبداعى أول.

وأخيرا تقع (الحداثية) عند (شكرى عياد) طارحة هذه القيمة الفنية الثرية، ولكنها - كما يرى - غير مقصورة عليها، حتى يتنبأ لها (عياد) بأن سوف تقتل نفسها عندما ترسخ أقدامها، وتصير قواعدها المتعارفة عند القراء والكتاب تقليدا يشيع بين كتابها وجمهورها اليأس، وتصبح نهاية لمذهب إزاء مذهب آخر استنادا لأن جميع عصور الأدب شهدت (حداثة) من نوع ما[٦٢]. وهذا صحيح؛ غير أنها لم تشهد (حداثية)، وهناك فرق جوهرى بين المصطلحين فى اشتمال الثانى أبعادا فلسفية محددة أهمها هو ألا تركن (الحداثية) إلى تقليد إلا إذا كان متجددا، بينما الأول يقع ضمن ما يقع على مداخلة التجلى التاريخى الذى صاحب التغايرات فى كل العصور، ثم إلى ما صار إليه كنتيجة طبيعية للتوجه المذهبى العصرى الأخير، الذى انطبعت به إلى حد كبير، حداثة عصرنا هذا، حتى أصبحت حساسية فنية ورؤية عالم. وقد تصدق مقولة (عياد) بالرغم من ذلك على جل معطيات (الحداثية) لا (الحداثة).

ذلك ما يسوقنا بدوره لتجلية التصور من خلال مفهوم (الحداثة) المطلق، مقترنا بالبعد الزمنى فى كل العصور، كمنهج للتناول لا كمذهب إبداعى خاص؛ تحكمه (النظرية) التى لها فروضاتها الخاصة؛ لتحكم التوجه التقنى بما يخالف الفروضات العامة لتصور المصطلح التاريخى المتغاير وفق توجهات كل عصر على حدة؛ وبما أفضى أيضا إلى تمثل حداثة جديدة تحدوها حساسية فنية خاصة؛ ورؤية عالم مختلفة؛ يمكن أن تنفصل بتصورها فى بيئة الحضارة الغربية عنها فى تراثنا العربى، وبالتالى ما أفضت إليه من تصور فى واقعنا المعاصر، ذلك ما

يمكن أن يقع على شطر أشد فصلا حال اتكاء الحداثة العربية على الجدة و(البدعة)، فى حين أن الحداثة الغربية أصبحت قيد تلك الحساسية الخاصة التى أسلمتها إياها نظرية (الحداثية)، ولعله كان فى ذلك الارتياح لشيوع استخدام الصوت الدال (الحداثة) لاشتمال التصورين المذهبى والمطلق الذى تلاه فى التوجه الأوربى؛ بالرغم من وقوع الضبابية واضطراب التصورات فى الصراع الحضارى والزمنى والجدلى حتى وقعت تباينات التواطؤ والشيوع.

ينهض الفصل إذن بين (الحداثة) و(الجدة) و(المعاصرة) على تنقية تصور مصطلح (الحداثة) فى منحاه الأوربى، ليصبح فى حكم المؤكد أن (الحداثة) ليست قرينا لـ (الجدة) أو(المعاصرة)، فإذا كان الجديد والمعاصر يشيران إلى الزمن؛ فإن (الحداثة) تغدو تعبيرا قيميا يحمل حساسية ما، بمعنى أنها لا تنتهى ولا يتجاوزها الزمن، بل تدور حول الزمنية وحسب ضمن محاور أخرى، وتصبح قيمة لا تاريخية؛ غير مستلبة للتاريخ، ولكنها مرتبطة به فى اقتحامها لحدوده، وكأنها ثابتة ومتحركة فى الآن ذاته، ولا تنتهك التقاليد من أجل تقاليد جديدة ولكن من أجل تقاليد متجددة لا تنتهى. وتلك هى النتيجة الطبيعية التى انطبعت بها الحساسية الجديدة لـ (الحداثة) عن (الحداثية)[٦٣].

كما أن (الحداثة) الأوربية تتجاوز الجدة، وإن كانت إحدى مظاهرها، وذلك بانحصار الجديد فى الاختلاف الذى لا يخضع لمعايير، حتى وإن ساهم فى معايير جديدة؛ لا تشير إلى (الحداثة) إلا بعد أن تستقر على رؤيتها للعالم[٦٤].

وينحصر بذلك التصور الأوربى لمصطلح (الحداثة) فيما أفضى إلى حساسية جديدة لرؤية العالم، ولدتها (الحداثية) كمذهب ثم كنظرية تفصل بين (الحداثة) و(الجدة) وكذلك بينها وبين (العصرية)، ليتجرد المصطلح ويصبح وصفا للحالة أو الوضع الذى تمخضت عنه هذه الحركة المذهبية، وتعطى إحساسا بتغير العصر والبيئة المحيطة بالمبدع[٦٥]، وهذا التغير هو ما يدفع بالقول بالعصرية كمعيار فنى غير زمنى، لا يصبح (حداثة) إلا فيما يتجرد إلى كنه النظرية، ولأن هذه (المعاصرة) تحوطها شبهة التداخل الزمنى؛ فإن القيمة الفنية المعيارية تتجلى بشكل أنقى كتصور إزاء الصوت الدال (الحداثة).

ولم يأت التصور وفق هذا التوجه فى المنحى الأوربى على طلاوته وجلائه المطلقين، بل إن ثمة مداخلة بينه وبين ما وقع من تصور سابق للحركة المذهبية، حال انطلاق الصوت الدال الأول من حقل الفنون التشكيلية، وقبل أن

يستقر أمره عند من ناصره بالتوجه المذهبى، كانت له هويته عند من أطلق عليهم (المحدثون)، وهم فريق من الكتاب الفرنسيين اشتركوا فيما عرف بالنزاع بين القدامى والمحدثين (١٦٨٧ - ١٧١٤)، وكانوا يدافعون عن ضرورة التجديد فى الصيغ والموضوعات الأدبية وعدم الالتزام - فى مناهضة الكلاسية - بمحاكاة القدامى من الإغريق والرومان[٦٦]. لنجد (الحداثة) قبل أن تأتى (الحداثية) داخل مجموعة من النصوص والوثائق التى تحمل بصمة عصرها[٦٧].

ذلك هو التصور الذى ينتمى إلى الجذور العربية، ومن ثم فإن الفصل بين (الحداثة) و(الجدة) و(المعاصرة) يتسع لأن يشمل (الحداثة) بجذورها العربية ورؤيتها للعالم إضافة إلى تجليها وفق حساسية المذهب فى خصوصيتها ومنحى التغاير فى عموميته، وتظل (الجدة) على عدم انضوائها على تحول جذرى بالضرورة، وقد لا تحمل بعدا تصوريا يتصل برؤية العالم فى جل أحوالها، أو قد تكون مسخا أو تكرارا هامشيا، أما (المعاصرة) فقد تصبح وعاء زمنيا حاملا للتغاير المعاش لا يتجاوزه إلى قيمة معيارية لروح العصر؛ حتى ولو كانت مقولة فنية، فى الوقت الذى تقوم فيه (الحداثة) باختيار واع متجاوز[٦٨].

وهذا الاختيار على إطلاقه يؤكد فكرة انتماء التصور إلى جذره العربى، بينما إذا ارتبط هذا الاختيار بتلك الحساسية التى تولدت عن مذهبية (الحداثة)؛ فإن التجاوز يقفز بما قبلها إلى روح جديدة شاملة معيارية المذهب.

ولعل ذلك ما جعل التصور ينضوى على قدر كبير من المرونة، التى أفسحت المجال لرصد أبعاد متباينة؛ قدر تباين الانطباع الذاتى عن التواطؤ والشيوع؛ حتى غدا التصور مشاعا، فتكالبت عليه هذه الرؤى الذاتية، أو على الأقل التى تباينت جذورها، حتى أن (جابر عصفور) حينما يشرع للفصل بين (الحداثة) و(المعاصرة)؛ فإنه يعتمد الجذر العربى وحسب، فيقول "والمؤكد أن الحداثة تنطوى على عنصر دال، أشار إليه نقاد العصر العباسى وشعراؤه"[٦٩]، قبل تجاوز ذلك بعناصر أخرى هى أشد حسما فى الدلالة، وذلك لا يعنى اكتناه التصور الأوربى؛ ما دام الجذر العربى يحمل هو الآخر حظه من هذه العناصر.

وحول ما يبتعد إلى حد ما عن (الحداثية)، وما تمخض عنها من (حداثة) أوربية، وبكثير من الاتساق مع مرحلة ما قبل الحداثة المعاصرة؛ يأتى إعمال التصور مجردا ليلتقى مع الجذر العربى الذى طرح الصوت الدال فى معترك

التداول الأصولى، حتى كانت (الحداثة) الأولى عند أصحاب (مدرسة البديع) فى العصر العباسى.

وينهض ذلك التصور فى جذره العربى على ما وقع عند (التهانوى) من فصل باعتبار (الحدث) الذى ظهر حديثا، و(الحدوث) فى مقابل (القدم)، و(الحادث) مقابل (القديم)، وهو إضافى وحقيقى، ذاتى وزمانى، "والحدوث يستدعى مدة أى زمانا، ومادة أى محلا، إما موضوعا إن كان الحادث عرضا، وإما هيولى إن كان صورة، وإما جسما يتعلق به إن كان نفسا وتحقيقه يطلب من شرح المواقف"[٧٠].

ويبدو هنا تجلى (الحدوث) كنقيض للقدمة، وهو من "حدث الشئ يحدث حدوثا وحداثة"[٧١]، حتى يكاد يأخذ طبيعة اللزوم فى مواجهة القدم، لتصبح (الحداثة) تمثلا بنفى الماضى والتعلق بالحاضر، وخروجا من المعتاد إلى غير المعتاد، ومن المعروف إلى غير المعروف، حتى أصبحت قرينة الابتداع[٧٢].

وكما كان هناك صراع أوربى بين القديم والحديث فى نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، فإن ثمة صراعا عربيا مشابها كان سابقا عليه فى القرن الثانى للهجرة بين القدماء والمحدثين أيضا؛ حال كون المحدث قرين (البدعة)، وكانت (البدعة) قرينة التغير الجذرى قبل إعادة النظر فى الموروث بتجلياته الأدبية والاجتماعية والدينية، وذلك على أساس من الوعى بالواقع المتحول[٧٣].

وقد التمس (ياروسلاف استتكيفتش) هذه الخصوصية فى (الحداثة) العربية، وفصلها تماما عن ورد نظرية علم الاجتماع التى أفضت إلى (الحداثة) الأوربية، كما أفضى ورد علم الجمال عبر الفنون التشكيلية إلى (الحداثية)، لينصرف التصور العربى متمثلا رسوخا أشد فى الحياة الاجتماعية والثقافية فى بعض الأقطار العربية وبخاصة فى مصر، قبل أن تصبح (الحداثة) حالة نفسية راسخة وجزءا من الكيان النفسى الأوربى وإحدى خصوصياته[٧٤].

وقد يتجاوز التصور العربى حدود المخالفة الضد للقديم، حتى يصبح رؤية كونية لا تتوقف عند حدود الجدة والبدعة، لينضوى على تحول زمنى مطلق يصل بالإبداع إلى حد التغاير تغيرا جذريا على ما تنطوى عليه المفاهيم المجردة؛ شأن ما وقع لدى (أبى تمام) و(البحترى) و(بشار بن برد) و(مسلم بن الوليد)، لتنشط (مدرسة البديع) العباسية على قدر كبير من أجواء المشابهة بينها وبين (الحداثية) الأوربية، فتخطو بالشعر خطوة أخرجت (شفرة) جديدة حتى صارت سياقا؛ مغايرا

إلى حد كبير لما وقع فى الشعر الجاهلى، وذلك ما قفز بالمصطلح إلى إعماله فـــى مجال الفكر المجرد حتى التبس على الكثيرين الفصل بين التصور العربى ونظـــيره الأوربى.

وعندما يتحدث (المسدى) عن بؤرة المفهوم الذهنى للتصور فهو ينصـــرف إلى تجلى التصور العربى حال رد مبدأ الحدوث إلـــى محـــور الزمـــن المطلـــق، واقترانه بالزمن الآنى المحال إلى الصيرورة فى منحـــى التغـــاير، وبعيـــدا عـــن (الحداثية) وما ترتب عليها من (حداثة) تحمل حساسية فنية جديدة ورؤية للعالم مـــن منظور مذهبى؛ يأتى تجريد التصور عند (المسدى) وفق التجلى العربـــى المـــردود إلى صيرورة التغاير فيقول : "فالذى يخلص من هذا التفاعل العضوى بين محـــورى التقدير الزمنى هو أن نواة الكثافة الدلالية المحددة لمفهوم الحداثة كانت كامنـــة فـــى مبدأ (النسبية)، وهذه النسبية – التى تتراوح متدرجة من نسبية الزمـــن والاعتبـــار ومن نسبية الحكم والحقيقة إلى نسبية التصور والتصديق بل وإلى نســـبية المرجـــع الذى تستند إليه فى القطع بوجودها أو انعدامها – هى لب ماهية الحداثة باعتبارهـــا مقولة ذات جوهر"[٧٥].

ويلتقى بذلك (المسدى) مع (التهانوى) فى الانطلاق من مادة (الحدث) بمـــا يخصص تخصيصا لحصول الواقعة فى نقطة محددة من وحدة الزمـــن الطبيعـــى، تعنى بالفضاء السابق لنقطة الحدوث أكثر من عنايتها بمداها اللاحق، ومن ثم فـــإن نقطة الحدوث يمكن أن تتعين على أى مجال مـــن مجـــالات محـــور الزمـــن، ولا يشترط أن ترتهن هذه النقطة بمجال الزمن الحاضر، بل لها أن تتجول على أرجـــاء ذلك المحور، غير أنها فى المجال الفنى لابد وأن تتطابق نقطة الحدوث فى المحـــور الدلالى العام مع نقطة الصفر فى محور الزمن الطبيعى[٧٦].

ويصبح – بناء على هذا – كل تحول جذرى هو بداية تحول زمنى جديـــد بالضرورة، مغاير، ومتلاحق، ومطلق، يشرع للتصور تجريديته فى أن ينجلى فـــى أى زمان ومكان، وكأن (الحداثة) أصبحت قيمة فنيـــة مطلقـــة لا تنضـــوى علـــى (أيديولوجية) ثابتة؛ سوى قدرتها على التغاير والتحول المســـتمر، ولا ذلـــك الـــذى ينكفئ على معايير بذاتها كما احتوتها (الحداثية)؛ حتى شرعت فى الخـــروج عـــن بعضها تلك التى عرفت بـــ (ما بعد الحداثية Post - Modernism)، وهنا نـــدرك إلى أى مدى كان الصوت الدال (حداثية) أكثر مصداقيـــة فـــى احتـــواء التصـــور المذهبى. وقد وقع مصطلح (ما بعد الحداثية) فى أواخر الخمسينيات عند (إيرفنـــج

هاو Irving Hoawa) و(هارى ليفن Harry Levin)[٧٧]، وإن كان لم يستقر على تصور واضح حتى الآن؛ إلا أن البعض اعتبره (حداثية) خالية من الأحلام والآمال التى مكنت البشر من احتمالها، غير أنها تعتبرها نوعا من فقدان المركزية التى ينساق فيها الإنسان من مكان إلى مكان عبر سلسلة من السطوح العاكسة، بينما معجم (اكسفورد) يعتبر المصطلح متأخرا عن (الحداثى) وينطبق على حركة تناهض (الحداثية)[٧٨]. وتعنى بفن العمارة فى المقام الأول[٧٩].

لقد غدا تصور (الحداثة) العربية مقترنا إلى حد كبير بفكرة التغاير الدءوب، وهى فكرة تلتقى بشكل أو بآخر مع كل من (الحداثية) و(الحداثة) الأوربية، غير أنها تختلف فى تجريديتها عن ذلك التوجه الأوربى، حرصا وتمسكا من الذاكرة العربية بموروثها التراثى، والفرق الجوهرى بين الحداثين الأوربية والعربية هو أنه فى انقطاع الأولى عن التراث كانت سبل الخلاص؛ خاصة إذا ما تمثلوه خلاصا من الإقطاعية والبورجوازية وحلكة ظلام العصور الوسطى، ذلك بالإضافة إلى قدر غير قليل مما أفضت إليه أبحاث (فرويد) تجاه ضرورة انطلاق النفس البشرية وتمردها وتحريرها فى القيود والكبت الاجتماعى والدينى، الأمر الذى يرفضه المجتمع العربى رفضا تاما لما لديه من قداسة للبعد الأخلاقى والدينى، وما يحمله ذلك الماضى من كنوز حضارية لم يتجاوزها حتى الآن، ولما تزل تمثل الجانب الإشراقى الذى يحفظ للذات هويتها، ومن هنا لم تتجمد (الحداثة) العربية عند حدود مذهبية تضرب ذواتها القومية فى مقتل، بل حاولت أن تنهض على محور التغاير الذى يسمح بقدر ميسور من التحول الجذرى بالدخول فى فلك منظومة الفكر العالمى دون الإطاحة بما لديها من كنوز تراثية ومن ماض مشرق، ولعلها بذلك كانت أشد تمثلا للحداثة وأقوى تمسكا بأصوليتها حال فعالية نظرية (التناصية)، والتى إخالها واقعة فى مجال (مابعد الحداثية)، لأن (الحداثية) قالت برفضها بداية.

من ثم فإنه يمكن القول إن ثمة منحى تقنيا فى الإبداع العربى استطاع من خلال تجريدية تصور (الحداثة) أن يجلى مصداقية التفاعل الجذرى بين الموروث والمتغاير؛ بالرغم من اختلافه فى ذلك مع التصور الأوربى لـ (الحداثية) التى أقلقتها نظريات ما بعد البنيوية عموما، على الرغم من سعى (التفكيكية) إلى رفض سلطة الأبوة فى المجتمع الأوربى، ويمكن القول أيضا إن النص الإبداعى العربى المعاصر - اتكاء على ذلك - بقدر ما يحمل من حداثة يصير معيارا أمثلا فى

احتواء نظرية (التناصية) و(العلاماتية) بدرجة تفوق إلى حد كبير ذلك النص الأوربى حال كونه وجها صادقا لأطروحات (الحداثية) النظرية.

هكذا (الحداثة العربية) فى حرصها على التجدد وفق رؤيتها الخاصة - هى الأخرى - للعالم، "لذلك إن رصد جماليات (الحداثة الشعرية) إنما ينهض على وعى دقيق بما هو جوهرى متواصل من التقاليد الشعرية، وبما تحقق من تجديد لها فى ظل علاقات وملابسات جديدة"(٨٠).

غير أن ذلك التصور العربى لم ينج من محاولات المزج، أو اختلاط المفاهيم، أو التباين الذى انتاب الصراع بين الرفض والقبول فى حقل التواطؤ والشيوع، فتأتى على اعتبارها هروبا من الخطابية والمباشرة والقرائن التقليدية وابتعادها عن المتوارث من هذه القرائن، حتى فصلت بين الشاعر والمتلقى، وفى ذلك تواصل مع بعض التصور(٨١)، مثلما كان الأمر عند (خالدة سعيد) بتواصلها مع التصور العربى المتغاير وفق رؤية خاصة تنزلق على المحور الزمنى فى كل العصور(٨٢)، وكذلك عند (الحبيب شبيل)، من اعتماد رؤيتها الزمنية على منحى التغاير بتجاوز التقليد إلى التجديد وإعادة النظر فى القيم السائدة والتى تفضى بالضرورة إلى تمثل رؤية جديدة(٨٣)، بينما هى عند (عبد الله السمطى) بالرغم من مزجها ببعض معطيات (الحداثة) إلا أن ذلك القدر لا يتنافى مع التصور العربى(٨٤).

بيد أنه لم يكن لدى (أحمد عبد المعطى حجازى) سوى التحفظ على التصور، ولا شك أنه الواقع على التوجه الأوربى فى إطاحته بالماضى(٨٥)، وقد ينصرف التصور فى ثورة عارمة للإطاحة به أيضا عند (شكرى عياد)، حرصا بالتأكيد على هوية الذات العربية؛ إذا ما استسلمت للانصياع دون الوعى بالاصطفاء والاجتناب الذى استطاعت أن تحققه (الحداثة العربية)(٨٦)، وكذلك يرفضها كلية (يوسف إدريس) بالرغم من تمثله لها وفق تصورها العربى(٨٧)، فى الوقت الذى يؤكد فيه (الشنطى) على أن (محمود درويش) يرى أن (الحداثة) هى الامتداد الطبيعى لتاريخنا الثقافى والحضارى العريق(٨٨)، ولاشك أنه معنى فى هذا بـ (الحداثة العربية)، أما عند (عبد الحميد إبراهيم) فالحداثة الغربية منهج للاقتراب من النصوص بينما هى فى العربية تحولت من منهج إلى مذهب(٨٩).

وهكذا كانت تباينات التواطؤ والشيوع بين الرفض والقبول على احتمالية تصور لم تلتق عليه الذاكرة العظمى، إلى أن استطاع بعض الباحثين وعلى رأسهم

(المسدى) تجلية التصور وفق منحى تقنى يعنى بالجذر العربى مع مزجه فى بعض الأحيان بتلك الحساسية الجديدة التى خلفتها (الحداثية) فى التوجه الأوربى، غير أن ذلك كله قد أفضى إلينا بنسق تصورى خصب وفعال، لم يغبن إرثنا؛ بل استطاع أن يجلى فيه قيما جديدة، ولم يبخث واقعنا المعاصر؛ بل عرج به إلى آفاق سامقة، أمكنها تجاوز المألوف البائد إلى واقعة المنظومة الإبداعية الحداثية العالمية، وذلك هو الخلق الجديد الذى هو ناقلنا إلى آفاق أشد رحابة، ورؤية أكثر عمقا لواقعنا المعاصر(٩٠).

لقد كانت (الحداثة العربية) فى الأصل (ابتداعا) ينضوى على تحول جذرى واع باللحظة الزمنية الآنية، ومدى تغايرها لمناقضة جوامد الماضى، والخروج عن المألوف خروجا متعاقبا، يبدأ من فردية (الشفرة)، وينتهى بجماعية السياق، وهى تشمل بذلك أى تغيرات طرأت وفق هذه التقنية، فى أى عصر من العصور وأى زمن من الأزمان، ولم تكن (الحداثة) فى العصر العباسى سوى ما وقع لدى أصحاب (مدرسة البديع)، بخروجهم عن السياق الجاهلى المألوف بشفرة جديدة، انتصرت للصورة الفنية والمحسنات البديعية على اعتبارها محور (الشعرية Poetics)، كما أتت على السياق الفنى السائد وحطمته، بغية هذه الشفرة التى لم تلبث أن فرضت نفسها، حتى تجاوب معها الشعراء، فتحولت إلى سياق جديد انطبعت به روح العصر الجديد وكانت فيها حداثته.

والتصور ذاته كان قد تنزه - إلا ببعضه - عن الدخول فى معترك التداول الأوربى، حال ثورة (المحدثين) فى فرنسا فى أواخر القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، انطلاقا من إيمانهم بضرورة الخروج بمناقضة (الكلاسية) أو مجابهتها، عن ذلك التقليد وتلك المحاكاة التى انطاعت لتبعية الإغريق والرومان، ولم تتوقف فعالية الجذر العربى عند حدود ذلك، فلم تكد تستقر على معطياتها (الحداثية)؛ ولم تكد تصبح مذهبا أدبيا يؤطر حداثة خاصة وفق فروضات نظرية مجردة؛ شكلت قطاعا كبيرا ممن آمنوا بها، إلى أن أفضت إلى حساسية فنية جديدة ورؤية عالم، لتعتمد بذلك فلسفة (الحداثة العربية) وإن خرجت عن إطارها بتقنية فروضات أشد صرامة فى احتواء التصور، وتتفاعل بقدر كبير من الحرص كلا الحداثتين، حتى صار التصور معتمدا الجذر الغربى وفق حساسية فنية جديدة انطبع بها التصور العربى وانعكس على رؤيته للعالم كرؤية خاصة تختلف عن رؤية (الحداثة الأوربية)، فى وعى أشد إزاء القطيعة مع الماضى،

ومدى فعالية الموروث التراثى بدرجة مثلت أهم خصوصيات (الحداثة العربية)، حتى استطاعت وحدها أن تستوعب تجليات النظرية فيما بعد البنيوية، حال وقوعها على (التناصية) و(العلاماتية) على وجه الخصوص، ولا يمكن أن نفترض جدلا ابتعادها عن (التفكيكية) مادامت على عنايتها بميلاد القارئ الذى لن يحقق ذاته مثلما يحققها من خلال امتداد جذوره الموروثة، والتى فى تجلياتها مع الحاضر تصبح أشد الشفرات قوة لحمل معطيات الرسالة.

ذلك فضلا عما استطاع أن يجليه (المسدى) اتكاء على الجذر العربى، وتواصلا مع (التهانوى) فى مدى تمتع تصور (الحداثة العربية) ببعد تغايرى مطلق يتجاوز التاريخية وتقنية الثبات إلى الحراك الأبدى المتجاوز، حتى إذا ما كانت (الحداثية) المذهبية على استقرارها، ورسوخ أعرافها، وظن أهلها أنهم قادرون عليها؛ أتاها أمر الرفض والتغاير بمذهب جديد حتى تلحق بسابقيها من مذاهب، كما وقع الحدس عند (شكرى عياد)؛ بينما تبقى (الحداثة العربية) وفق إشارة (المسدى) مفهوما أبديا مطلقا متحولا، منضويا على رؤى متجددة دائما، كما شرع بعضهم فى مذهب (الحداثية)، غير أن ذلك التشريع هنا تدحضه آلية التحول التى استحدثت - على الرغم من ذلك - مذهبا جديدا هو (ما بعد الحداثية)، ليبقى تصور (الحداثة العربية) أكثر قدرة على حمل ذلك التصور المطلق المتجاوز.

- قصيدة النثر The Prose Poem :

هل نصدق أن روح العصر وما تحمل من معطيات ثقافية واجتماعية وسياسية هى التى تفرز إلى حد كبير معطيات تمثلها؟!

إننا ما دققنا النظر فى مدى احتفاظ الفكر بأصوله وثوابته ومعاييره، ومدى تفجره منها، أو من أضدادها، أو بالخروج عليها؛ أدركنا أننا أمام آلية إنتاجية تستشرى فى شتى العلوم والمعارف، ولعل ما شهده العصر من فعاليات سريعة للتغاير فى شتى المجالات، لم تتوقف هنيهة لمجرد أن نلتقط أنفاسنا لنتأمل ما يحدث، وكأنها غيبوبة الختام، تلك التى تحاول أن تستنفد كل قوى الإنسان فى أقل وقت ممكن. فقد ظل السوق منتصبا فباع الناس واشتروا؛ حتى إذا ما أوشك أن ينفض، أخرج كل بائع ما تبقى لديه، فبدأت تخفت حدة التشدد، ليكون مكسب قليل خيرا من بضاعة بائرة. إن سوقنا أوشك أن ينفض لانتصاب جديد، وبعد ما وصلت الأنواع الأدبية إلى قمة الجبل فى تشددها التخصصى بدأت تنحدر من

الجهة الأخرى، على تقارب غير مشروع عند البعض، ومشـــروع لـــدى البعـــض الآخر.

وقصيدة النثر ليست وليدة عصرنا هذا؛ بل إن البعض يردها إلى ما قبـــل ثلاثمائه عام، غير أنها ظلت بذرة كامنة طوال هذه الفترة، حتـــى وجـــدت أرضـــا خصبة ومناخا ملائما فتمدد جذيرها وتفتقت القسرة عن بادرتها، ورويدا بـــدأ يشـــتد طلعها حتى استغلظ واستوى على ساقه، وأصبح التساؤل المنطقى لمـــاذا الآن، ولا لماذا تكون؟ وذلك ما كان أولى فى تباينات التواطؤ والشيوع حول قبول المصطلـــح من عدمه.

ولعلها كانت إحدى محصلات (الحداثة) فى توترها الدائـــم نحـــو التحـــول والتجديد، والذى يتأمل تلك الرحلة التى خضناها فى نظريات الإبـــداع ومداخـــلات النقد الجديدة يدرك إلى حد كبير مدى حاجة الإنسان لتحقيق ذاته، فـــهو منـــهوم لا يشبع لأن يكون، وحتى إذا ما بدأت تنغلق أمامه السبل، أو انتهى إلى أطوار مختلفـــة وسلالات متعددة؛ فإنه يشرع بين الحين والحين فى محاولة إكثار جديدة، تتأتى مـــن جماع ما سبق، أو تنزع إلى خوض أودية جديدة، فيلجأ إلى التهجين بين فن وآخـــر، أو نوع أدبى وآخر؛ عساه يجد فى ذلك تفرده، بعد ما وصلت السلالة الإبداعية إلـــى أقصى قدر لها من الانتهاك والتجديد، ذلك مالم يرتد علـــى أعقابـــه إلـــى سـيرته الأولى.

ولعل ذلك ما وسم هذا العصر اتكاء على مسوغ (الحداثة) بروح الابتـــداع، وكأن كل مبدع قد راهن على فنه بتلك الروح، عله يتحصل على نقطة حضور فـــى محيط العالم الهائج والثائر والمتلاطم الأمواج، وكأنها كثافة الإيقاع الزمنـــى التـــى تصل إلى قمة الصراع لتنحل عقدتها. لقد أصبح القرن جيلا، وأصبح الجيل عقـــدا وغدا العقد حولا، وصار الحول شهرا، فى آلية إنجاز الإنسان الحياتية، إنـــه زمـــن الأنفاس القصيرة المتلاحقة، فلاراد إذن لكل محدث، يحاول أن يجد ثغـــرة للنفـــاذ، لأنها غدت سنة جديدة للحياة، توائم إلى حد كبير تلك الروح العصريـــة، ولنـــا أن ندخر طاقاتنا - إن كان فى الوقت بقية - لأن نكون أكثر اعتـــدالا فـــى أحكامنـــا، فليست الخبرة سوى ممارسات، فلنمارس إذن، ومادمنا نؤمـــن بـــالعلم والتجربـــة، فلنكن كذلك، مادمنا حيال حدود نحن الذين وضعناها ولنا أن نغير فيـــها مـــا نشـــاء وقتما نشاء.

لقد ردت (سوزان برنار) (قصيدة النثر) إلـــى روايــات (تليمــاك) و(دى بوس) فى نهاية القرن السابع عشر، وكانت ردود الفعل على الكلاسيين هى اتــــهام بإساءة استخدام المصطلحات فى الفصل المقدس بين الأنواع الأدبية[٩١].

بينما حين وقعت فى عصرنا هذا، كـــانت تباينـــات التواطـــؤ والشـــيوع، بالرفض أو القبول، منصبة على الصوت الدال بدرجة فاقت التصور، أى أنـــه لـــم تكن العناية باستحداث فن جديد قدر محاكمة الصوت الدال فى إقراره الجمـــع بيـــن نوعين أدبيين منفصلين، لهما سياقهما وآلياتهما، فى الوقت الذى بدأت ترســـخ فيـــه الأصول بدرجة أشد. فلم نكد نؤصل لمفهوم الشعر بين الاتبـــاع والابتـــداع حتـــى حدثت شفرة (الشعر الجديد)، وتحولت باستشراء بالغ إلى سياق سيطر على إبـــداع العصر، وبدأ يدخل فى موجات متلاحقه تفصل بين (صلاح عبد الصبـــور) وآخـــر نص شعرى نقرأه الآن، وفى الوقت نفسه لم تكد التوجهات النظرية تســـتقر علـــى الطرح العربى لأشكال الرواية والقصة القصيرة وما تعاقبت عليه من أجيـــال مـــن (المدرسة الحديثة) إلى (نجيب محفوظ) إلى (الغيطانى) و(الخراط)؛ حتى بدأ يتفشـــى إعمال (الشعرية). ويتماهى النص الإبداعى على حدود واهية بين كل نوع وآخـــر، وذلك فضلا عن التجانس الطبيعى بين المسرحية والقصيدة الشعرية فى المســـرحية الشعرية.

لقد تمثلت (القصة القصيرة) قدرا كبيرا من (الشعرية)، فى الوقـــت الـــذى أجلت فيه (القصيدة الشعرية) بعض عناصر (المسرحية) و(القصة القصيرة)، التـــى مثلت حدود النوع الأدبى، غير أن كلا لم يجرأ أن يجترح الآخر فى لب جوهـــره؛ إلا ما وقع فى (قصيدة النثر) التى كانت لها جذورها قبل ذلك المخـــاض الحداثـــى، ومن هنا شرعت فى اجتياز الحواجز والسدود، فى عنايتها بدمج وصـــهر ونحـــت مركب جديد كإبداع نثرى[٩٢]، ينطلق من (الشاعرية) و(الشعرية) فى آن واحد، ولـــم يتخل عن قصيدة الشعر سوى فى عنصر واحد؛ قد يكون أهـــم عناصرهـــا لـــدى بعضهم وهو الوزن.

وقد يكون للترجمة أثرها فى ذلك، حال التأصيل لها فى التوجه الأوربـــى، عندما شرع فيها (بيرتيراز) تحت شكل (بالاد)، واستطاع (بودلـــير) أن يســـتعيدها ويطوعها وينقلها إلى الأجيال الحديثة كأداة شاعرية غنائية حديثة[٩٣]، وقد أهملـــت هذه الآلية الإبداعية العروض على نحو تام، ورفضت خضوعها للتقنين، وانقـــادت تماما فى وقتها إلى إرادة فوضوية، حتى قال عنها (موريس شابلان) إنها نـــوع لـــم

يتجرأ منظر بعد على أن يصوغ قوانينه، والأمر ذاته ما وقع عند (لوى دوغو تراك) عام ١٩١٩[٩٤].

وفى مقاله المنشور عام ١٩٢١ فى مجلة (تشابوك) يغيب التصور أيضا عند (ت.إس.إليوت)، غير أنه يشير إلى تعريف (ألدنجتن) بأن "قصيدة النثر هى مضمون شعرى، معبر عنه فى شكل نثرى"، بيد أن (إليوت) قد وقف موقفا مناهضا بشدة للمصطلح، مبينا الفصل الحاد بين الشعر والنثر، فهو لا يعتمد فصل الشكل عن المضمون، حتى يصبح مضمون الشعر شعرا أيضا ليبلغ حد النوع الأدبى المتولد عنه، فإما أن يقال ذلك المضمون شعرا؛ أو أن يفضى إليه الشعر ولاغير، وإلا فهو تعبير عما يمكن قوله نظما أو نثرا على حد سواء.

ويفصل بذلك (إليوت) بين الشعر والنظم والنثر، وبدرجه يسر الفصل بين (الشعر) و(النظم) تتعقد درجة الفصل بين (الشعر) و(النثر) حتى يصبح فصلا جذريا، فيأتى (الشعر) على حدته بدرجة تفوق (التركيز)، وتكون حدة الشعور فى (الشعر) أشد منها فى (النثر)، وهو يسمح للنثر بأن يكون شاعريا، ويتساءل أين حق (الشعر) فى أن يكون نثريا!، ثم يصرف (الشعر) مزة أخرى إلى كونه لغة الوجدان والخيال التى تتوسل بالصورة العينية؛ بينما (النثر) هو لغة الفكر والاستنتاج التى تتوسل بالحجة والتعريف والاستدلال واستخدام المصطلحات التجريدية، وبناء عليه فإنه يصبح من المتعذر إقامة حد فاصل بين التفكير والشعور، أو بين أعمال تهدف إلى المتعة الجمالية، وأخرى تولد هذه المتعة بأثر آخر، ولأن عمل (الشعر) ينبنى على آلية التصوير فإن ثمة ملكتين متميزتين فى الإنسان إحداهما للخيال والأخرى للعقل، أو إحداهما للشعر والأخرى للنثر، ثم ينتهى (إليوت) إلى قوله "إن محاولة إقامة نظرية بالمصطلحات التى أستخدمها خليقة أن تكون بيتا باطلا من قش.

وليست ملاحظاتى صحيحة، وإن كانت صحيحة، إلا بقدر ماتهدم تميزات زائفة. إنى أعترض على مصطلح (قصيدة النثر) لأنه يلوح متضمناً تفرقة حادة بين الشعر والنثر لا أقرها. ولئن لم يضمر هذه التفرقة، فإنه يكون عقيما بلا معنى، لأنه معنى للجمع بين أمور لا يمكن التمييزبينها"[٩٥].

ويبدو أن (إليوت) قال ذلك بناء على محاولات الخروج الأولى والتى تلتها محاولات أخرى استطاعت بالفعل أن تعتمد ذلك الفصل الحاد بين الشعر والنثر لصالح جنسها الأدبى الجديد، ولم يكن مصطلح (قصيدة) على وجه الخصوص

مجرد بديل نوعى لجنس محدد، ومثله مصطلح النثر؛ بل إنه أصبح فى تزاوجهما أبوة لمولود جديد ينتمى - بالرغم من تخليه عن أهم (جين) وراثى فى الشعر وهو الوزن - إلى عالم الشعر أكثر من انتمائه إلى عالم النثر، وذلك بعدما وصلت القصيدة الشعرية إلى قدر كبير من التخلى عن سلطوية الإيقاع فى الثقافة السمعية، وتخلت عن جانب كبير من المشافهة لصالح المكاتبة، وأصبحت بذلك (قصيدة النثر) تطورا طبيعيا لهذا التوجه بتميزها عن النثر الموقع تمايز القطعة الموسيقية عن الكتابة الطباعية، لأنها تفرض على ذلك النثر الموقع تنظيما شكليا وبناء عاما ليكون من ذلك وحده وحدة واحدة وكيانا فنيا مستقلا[٩٦].

إن (قصيدة النثر) قد أصبحت قائمة على حدودها التى يمكن أن تفصلها عن النثر والشعر فى آن واحد؛ بالرغم من ميلادها المتمرد على قوانين العروض، وأحيانا على القوانين المعتادة للغة، "إنها تفترض إرادة واعية للانتظام فى قصيدة، وينبغى أن تكون وحدة عضوية مستقلة فمهما تكن القصيدة معقدة وحرة فى مظهرها فإن عليها أن تكون وحدة واحدة، وعالما مغلقا، خشية أن تفقد صفتها كقصيدة ولنسلم مع هذا بأنه ليس للقصيدة أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها

ويمكن أن نضيف أن فكرة المجانية يمكن أن تحددها فكرة (اللازمنية) فى الحد الذى لا تتطور فيه القصيدة نحو هدف، ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار، ولكن تظهر للقارئ (حاجة)، وكتلة لا زمنية، وهذان الشرطان، الوحدة والمجانية، يقودان إلى شرط ثالث خاص بقصيدة النثر وهو شرط (الإيجاز)" [٩٧].

بدأت تتجلى بذلك معالم خصائصية دون المخاطرة بالبحث عن تصور جامع مانع لـ (قصيدة النثر) شأن أى نوع أدبى، لتغدو الكثافة والإيجاز والتوهج والمجانية بدائل تفعيلية شعرية فى مضمار الدلالة، تنهض على القيام بالنوع الأدبى الذى تخلى عن عروض الوزن دون التخلى عن إيقاع داخلى خاص يفسح حيزا كبيرا لتضام السردى مع الشعرى، انطلاقا من جوهر دلالى ينبنى على جماليات الدلالة كركيزة أساسية، حتى اعتبرها (جون كوين) (قصيدة دلالية) [٩٨].

إن الحقل المعرفى للنقد الأدبى العربى بناء على ما التمسه من تقنية إبداعية فى (الشعر الجديد) يفضى بما لا يدع مجالا للشك إلى أن (قصيدة النثر) كانت لها - قبل أن تتجلى على مطاوعة الحداثة - إرهاصاتها التى وقعت فى جوهر التغاير فى تقنية ذلك الشعر، والتى تبنت إعمال الدلالة بشكل لافت يحقق إلى حد كبير اتساقا قويا مع منظومة الفكر النقدى العالمى فى منحاها نحو التوجه

إلى مداخلات النقد الجديدة خاصة (ما بعد البنيوية)، والتى اعتمدت الدلالة كأساس منهجى لاحتواء النظرية، فاستوعبت تجربة (الحداثية) و(الحداثة) على حد سواء، وذلك هو حبل وثاق (قصيدة النثر) بالمنحى الفكرى المعاصر.

ومن ناحية أخرى، فإن (صلاح فضل) يؤكد على أن ثورة الإيقاع التى شهدها الشعر العربى المعاصر قد انتقلت بالمظهر الخارجى للشعر من مجرد عرف مقولب؛ إلى بنية سببية محفزة تتشكل عبر مستويات متدرجة بدءا بالقصيدة العمودية وانتهاء بقصيدة النثر التى مثلت غاية الانحراف[٩٩].

إن (قصيدة النثر) فى ارتكازها على تعطيل أحد الركائز الصوتية فى التعبير الشعرى وهو الوزن؛ هى فى الآن ذاته قد دأبت على الحفاظ على بقية إمكانات التعبير الشعرية فى أبنيتها التخييلية والرمزية والدلالية، "ومن ثم فإن وضعها على الأعراف بين التعبير والتجريد يصبح ترجمة دقيقة لاستراتيجيتها الشعرية، فما يبقيها فى نطاق الشعر – دون أن تغدو نثرا خالصا – هو كفاءتها فى تشغيل بقية درجات السلم تعويضا لتعطيل الدرجة الإيقاعية، الأمر الذى يجعلها تتميز بنسبة عالية من الانحراف النحوى والكثافة والتشتت الناجم أساسا عن انفراط العقد الموسيقى، ويجنح بها نحو منطقة التحرر الدلالى فى أنماط التعبير المألوفة"[١٠٠].

ولا مشاحة هنا فى الاصطلاح؛ ما دامت العناية معلقة فى عنق الإبداع الخالص، الذى يتخطى افتراضات التقنين الجزئية لإمكانية التجاوز (الحداثى) الذى يشرع فى وعى تام ببناء صرح جديد لم تكتمل أركانه بعد، وفى الوقت نفسه يخرج من ساحة التداول كل ما ينبنى على محاولات زائفة قد تتردى عن المألوف. وبات على (قصيدة النثر) أن تعى أنها أمام تحد جوهرى لا يسوغ وجودها المتمرد إلا بقدر قدرتها على تجاوز ما تمردت عليه، وإلا ذهبت أدراج الرياح، شأنها شأن أجيالها الأولى.

ليس الأمر مجرد إطار نظرى وقعت عليه – بناء على ذلك – نظرية المصطلح النقدى، وما أفضت إليه من فروضات الأصل الجدلى فى منحى التواطؤ والشيوع، وتصدق إذن إلى حد ما قضية المصطلح بين الرفض والقبول ضمن قضايا المعترك البيئى والثقافى، فتقع (الحداثة) على تشتتها الحاد وفق منحى هذا الاختلاف الطبيعى لمواطأة الشيوع تبعا للصراع الحضارى والمعرفى، وتقع (قصيدة النثر)على مجادلة من نوع آخر، تحقق الموقف الاعتبارى لصراع

الأصول وآلية استواء الأنواع الأدبية، لينصرف الصراع الجدلي الأول في (الحداثة) إلى إطار فكرى فلسفى نظرى، وينصرف الثانى فى (قصيدة النثر) إلى تبعية تطبيق مطلقة، وكلاهما عالة على التغاير، غير أن الأول كان تغايرا فكريا مفهوميا سلفيا، ينطلق من روح العصر حال التنظير الذى يسبق الإبداع، بينما الثانى على العكس تماما، فيكون اختلافا تابعا للإبداع، وكأن المصطلحين كانا سببا ونتيجة ما لملمح عصرى امتد فيه التباين إلى أزلية الصراع بين السابق واللاحق، أو بين القديم والجديد كأصل جوهرى تحال إليه جل قضايا التباين في التواطؤ والشيوع.

ثالثاً : غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم وبيئة الاغتراب

- البياض الدلالى – أنا فورا– الانصباب – المولد – بيوريتانية.
- الطوطمية – النرفانا– الكلبية – أنطولوجى– الأثر التغريبى– الكيوتيكا

على مهاد التواطؤ والشيوع يمكن أن تقع غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم وبيئة الاغتراب، معتمدة الأصل الجدلى ذاته ضمن قضايا المعترك البيئى والثقافى، غير أن المصطلح ما وقع على ذاتية المفهوم فإن قطبى المجادلة ينحصران فى الواضع أو الشارع من جهة ومن جهة أخرى فى حقل التواطؤ والشيوع ككل، أى أن الشارع هنا وحده يواجه سياقا معرفيا كليا. ولأن هذا السياق له معاييره التى تحكمه فإن بؤرة الجدل تتمركز فى مدى خروج ذلك الشارع عن هذه المعيارية التى تمثل خيط التواصل بينه وبين الآخرين.

أما جدلية بيئة الاغتراب فهى تعتمد التواصل المعرفى بين الحقول المعرفية وبعضها بعضاً، وتنحصر جدليتها فى مدى سيطرة أصحاب كل حقل معرفى على حقلهم وفق ما يتراءى لهم، وإذا كانت لغة (النقد السينمائى) التقنية قد بلغت قدرا من التحرر لا يراعى حرمة التداول المصطلحى بالنزوع المستمر إلى استخدام المصطلح الأجنبى؛ فإن الحقل المعرفى للنقد الأدبى بماله من أسس ومعايير، وما حمل على عاتقه من أمانة الحفاظ على الذات القومية، وتثبيت الأصول، وترسيخ الجذور، التى تحقق للشعوب هويتها، يقف أمام (فلاش باك) عندما يأتى من حقل المعرفة (السينمائية) إلى حقل الأدب ليقع على إدراك جديد وفق رؤية أصحاب الحقل المعرفى المغاير، فيعاد صياغته، ليتسق إلى حد كبير مع صوت دال عربى آخر هو (الاسترجاع)[١٠١]، ومن خلال رحلة قصيرة فى ذاكرة التواطؤ والشيوع أمكنه أن يفرض نفسه فرضا معياريا تاما لاحتواء التصور الغربى أو الأجنبى ذاته كما وقع فى حقله المعرفى الأول.

من ثم كانت هذه المجادلة حالة صحية تمثل جهاز الحماية والمناعة والانتقاء، ضد كل ما يتأتى من خارج الحقل المعرفى المتخصص، وعلى الرغم من ذلك، فإن بعض المصطلحات قد تتسلل خلسة، أو دون وعى ممن وقعوا عليها، أو افتراضا منهم جانبه الصواب، أوثقة فى ضرورة امتداد التواطؤ والشيوع فى حقل النقد الأدبى لما هو خارجه من حقول معرفية أخرى، وكأن ذلك صار مسوغا لاشتمال مصطلحات هذه الحقول ضمن نظرية المعرفة عموماً، لتكون النتيجة

الطبيعية لذلك مصطلحا غريبا عن حقل التداول يمثل قدرا ما من الانغلاق المفهومى، وحجب الرؤية، وانقطاع التواصل.

نحن إذن أمام قضية غربة واغتراب، شقها الأول ينصب على ذاتية الوضع أو الشارع الأول، والثانى يتأتى نتيجة اغتراب المصطلح فى حقل معرفى آخر غير الذى وضع فيه، وعليه فسوف نرحل أولاً مع ذلك الشق الأول فى غيز ما تجاوز الذاتية إلى اتباع الأسس الوضعية والمعيارية الصحيحة، إلى ما انحصر وانكفأ على ذاته ولم يبرح وضعيته الأولى، شكاً فى مصداقيته، أو مخالفة لبعض أسس الوضع، أو انتظارا لمن يجليه، أو إحساسا بعدم تجاوزه منهج التحليل عند شارعه الأول.

ولا شك أن حقل المعرفة النقدية قد وقع فى آونته الأخيرة على وفرة مصطلحية تجاوزت ما وقع عليه فى عصور سالفة، وقلما تقرأ عملا نقديا دونما الوقوع على مصطلح جديد، حتى أنه إذا ما وقعت أحكامنا الآن على غريب اليوم ظننا أنه قد يكون مألوف الغد؛ مالم تكن مسألة الغربة فى جوهرها مسألة نسبية، إلا أن ما يمكن أن نتفق عليه هو أن الحقل المعرفى للنقد الأدبى – اتساقا مع علمية النقد – فى حاجة ماسة لتقنية التوجه المصطلحى، التى تتواءم مع التقنية الجديدة لاحتواء المعرفة، وضرورة تفعيلها حسبما انتهت إليه النظرية الأدبية، وحتى إذا ما وقعنا على (علم النص) وجدنا تجديدا هائلا فى معجم مصطلحاته، فضلا عما استجد وفق ما عرضت له من نماذج نظرية المصطلح النقدى، تسير فى ركاب الضرورة الحتمية للتواصل بين القديم والجديد اعلاء من شأن التحديد الدقيق للموقف العلمى، وما اشتمله من تغيرات معرفية وإجرائية[١٠٢].

وكون المصطلح ينول إلى طبيعة علائقية بين علمية النقد وذاتية الأدب؛ فإنه يرتبط فى نشأته بفردية نسبية تعول على الشارع الأول مسئولية الطرح المعيارى على نحو ما يعزى مصطلح (المعاظلة) إلى (عمر بن الخطاب) [١٠٣]، و(سياق الموقف) إلى (مالينكوسى)، و(رؤية العالم) إلى (جولدمان)، وهكذا كان شأن المصطلح دائماً وأبدا.ثم يبقى بعد ذلك الأمر على علتهفى منحى الوصيلة أو القطيعة فى حقل التداول، ليرتبط بدرجة أعم بمستخدميه ومدى التطابق والتكامل بينهم فيما يرد إلى ترسيخ التواطؤ والشيوع[١٠٤].

ما عدا ذلك؛ فإن المصطلح ينحصر فى دائرة الخصوص، خاصة إذا ما لغم التصور، أو تداخل على غير بينة مع تصورات مصطلحات أخرى، وهذه الظاهرة

تتجلى بشكل أو بآخر مثلما وقعت على التوسع فى مفاهيم (فرويـــد) بشـــكل إعـــادة صياغتها، لتمر بتغيرات حادة فى مدلولاتها، وتتغير سياقاتها الفكرية، عند (لاكـــان)، حتى أصبحت هذه المصطلحات مجرد تحركات فكريـــة لا تكـــاد ترتبـــط بمركـــز ثابت[١٠٥] ولنا أن نجوب مثل هذه الأجواء، إلى ما يمكن أن يصل إلى هذه الدرجـــة، أو يقع على درجة أقل، حين جلاء البينة، أو يتجاوزها إلى مالم يستقر بعد، مثـــل : البياض الدلالى، وأنا فورا، والانصباب، والمولد، وبيوريتانية.

- البياض الدلالى Semantic whiter :

وقع هذا المصطلح فى كتابات (صلاح فضل) دون دالـــه الأجنبـــى، ورده إلى الدوال الفارغة المرجأة، مثـــل أســـماء الشـــخصيات الروائيـــة، نقـــلا عـــن (جريماس)، واتكاء على أن هذه الدوال تتشكل بطريقـــة مطـــردة عـــبر إشـــارات تصويرية متتابعة تسبح على طول النص ولا تكتمل صورتها إلا فى آخر صفحـــة، وذلك بفضل تذكر القارى، وحينئذ يتم استعراض هذه الإشـــارات لمعرفـــة مـــدى تماسكها بأثر رجعى[١٠٦].

والصوت الدال قد يصير رديفاً للدوال الفارغة، أو الإشـــارة العائمـــة، أو اللامعنى، أو الكتابة فى درجة الصفر، ومن ثم فإن الحاجة واقعة على اضطـــراب فى الحقل المعرفى والحضارى الذى سبق وقالها فيه (بارت) بصـــوت دال آخـــر، يتسق إلى حد أكبر مع تجلية التصور؛ لا شتماله به نظرية متكاملة مع كـــل مـــن (دريدا) و(لاكان)، هى نظرية (التفكيكية)، ليبقى مصطلح (جريماس) على غربـــة ذاتية فى وضعه، أما قصوره على حالة فردية للتصور كما وقع فى سياق (صـــلاح فضل) فإن ذلك بالرغم من اتساقه السياقى لا يمكنه أن يتجاوز تلـــك الخصوصـــة دون أن يتماهى عند حدود مصطلح (بارت)، ولعل ذلـــك مـــا دفـــع بمشـــروعية الصوت الدال فى تصور محدد فى حد المنع، إلا أنه لا يرقى إلى حد الجمع، ذلـــك الذى ينهض بالمصطلح للدخول إلى معترك التداول على قدر ما من التجريدية.

وثمة فرق جوهرى آخر، هو أن الدوال الفارغة أو الكتابـــة فـــى درجـــة الصفر تعنى بالتصور على كونه البؤرة التى تفجر دلالة مطلقة غير مقيدة؛ بينمـــا (البياض الدلالى) يمثل الجانب السلبى الضدى الذى يرجىء تقييد الدلالة إلى أقـــل درجة ممكنة وعلى هذا الأساس يمكن أن نتقبل المصطلح.

- أنا فورا Anaphora :

هذا المصطلح لما يزل يبحث عن صوت دال عربى فى مقابل الصوت الدال الأجنبى حال قول (صلاح فضل) عنه "وهناك تقنية بلاغية هامة، تسمى فى النقد الغربى (أنا فورا) ولا يوجد لها مقابل اصطلاحى عندنا"، ثم يقع التصور لديه على عنايته بتكرار كلمة أو عبارة أوائل الجمل أو الفقرات، وذلك ما جعله يترجمه إلى (تقفية البدايات)، ثم يورد لنا شاهدا تطبيقيا على ذلك من (الأيام) لـ (طه حسين) إذ يقول "تذكرت تلك الصورة المخيفة" "تذكرت فولتير" "تذكرت وتساءلت" "تذكرت وردة؛ الكلبة الجعارية" "وأتذكر"[١٠٧]. وواضح أن هذا مجرد تكرار لبدايات الجمل بلازمة ثابته هى فى واقع الأمر (لازمة صدارة)، كما أن المصطلح فى الأصل كان قد سبق إليه (مجدى وهبة) فى نقله إلى العربية، وترجمة إلى (تكرار الصدارة)[١٠٨].

وبالرغم من وقوع المصطلح متفردا فى المجال التطبيقى - فى شريحة البحث- فإنك تخاله مصطلحا ذاتياً، فقط، لافتقاده أثناء الطرح أساسا من أسس الاصطلاح الذى لايجب السابق عن اللاحق كلية، وتلك آلية وارد حدوثها، لأن الشارع فى النهاية يصبح محل ارتكاس للخطأ الشخصى؛ مالم تكن هناك تقنية علمية لاحتواء المصطلحات وتصوراتها، يقوم عليها المتخصصون لإجلاء منحى التغاير فى الحقول المعرفية أولاً بأول، ثم يستوجب الأمر كذلك؛ إصدار دورية سنوية عالمية، تعنى بالأمر ذاته، علها تستقر الأمور!

والتصور يقع عند (مجدى وهبة) على اتساق تام مع (صلاح فضل) حيث يعنى "بتكرار الكلمة أو العبارة الأولى فى أبيات أو جمل متتالية لغرض بلاغى، مثال ذلك الحديث الشريف : "من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليحسن إلى جاره، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرا أو ليصمت"[١٠٩].

والواقع، فإن الظاهرة ترتبط إلى حد كبير بمنحى بلاغى، والأصوات الدالة العربية البديلة قد لا تكون إلا وصفا غير معيارى، أو حكمى، فتكرار البدايات مجرد وصف إجرائى، وعندما يقع عند (طه حسين) على تعاقب صور التذكر؛ فإنه ينعكس دلاليا على وصف إيقاع السرد. وفى الحديث الشريف. توجه بيانى يفيد محورية الإيمان وتنوع السلوك على أعرافها، وكأن الإيمان هو ذلك الجذر القوى الذى يطرح هذه الثمار وكلاهما مطمح بلاغى، غير أننا يمكن أن

نقع على تكرارية سلبية للصدارة قد لا تحقق ذلك المنحى البلاغي؛ بل قد تكون أحيانا نوعا من الركالة، فهل يكون لها التصور ذاته الذى يقع على انا فوراً Anaphora الذى هو فى الأساس تقنية بلاغية ؟! إن مثل هذا الخروج عن التصور قد تشمله ترجمتنا (تكرار الصدارة) أو (لازمة الصدارة)، باعتبار اللازمة تكراراً فى كل الأحوال بالرغم من وقوعها على المفرد.

بيد أن الصوت الدال (أنا فورا) أو (أنافور) كمطمح بلاغي سوف يكون أكثر مصداقية فى احتواء التصور وأكثر قدرة على طواعية النسب إلى (أنا فورى) و(أنا فورية)، علاوة على كونه لفظا واحداً لا لفظين كما قد تقع كل الترجمات العربية التى سوف تبقى على ما للظاهرة من تجلى فى تصور الإشارة اللغوية لكلمة (لازمة) أو (تكرار) مالم توقعها الإضافة فى مجال المصطلح. ذلك فضلاً عن وقوع مصطلح (التكرار) على عناية التصور الإيقاعى فى (الشعرية) و(البنيوية) و(التفكيكية)[110]، و(التكرارية) على ما يماهى بها (دريدا) الحدود بين النصوص[111]،و(التكرار Repetition) كظاهرة لغوية[112]؛ فى غير ذات الموضع.

- الانصباب Poureness :

يقع عند (ريفاتير) ونقله إلى العربية عنه (صلاح فضل)، دون داله الأجنبى، ضمن آلية التحليل الأسلوبى، حيث تتجمع العناصر الناتجة عن الإجراءات الأسلوبية حتى تعتمد التوافق بين الجوانب الدلالية والصوتية، لتتركز وتتراكم هذه العناصر فى نقطة محددة يخرج عنها كل إجراء أسلوبى مستقلا ظاهريا، غير أنه يرتبط ببنية أكبر تمثل القوة التعبيرية التى تصب فيها جميع الإجراءات. أى أن ذلك (الانصباب) يمكن أن يمثل السياق الدلالى الذى يقيد معانى النص ويبين قصد المؤلف، كما أنه يعتبر الإجراء الوحيد - تقريبا - الذى لا خلاف على حدوثه بطريقة واعية من المؤلف[113].

ولماتزل الهوة واسعة بين التنظير والتطبيق، خاصة وأن آلية إنتاج ذلك (الانصباب) قد تنصرف إلى قدرما من التعسفية التى تصاحب الفرض النظرى المسبق على أى تحليل إجرائى تطبيقى، وإذا ما أدركنا حرص (الأسلوبية) على البحث فى تقنية القائل؛ تجلى (الانصباب) كغاية نبيلة يطمح إلى تحقيقها كل تحليل أسلوبى، وذلك على العكس مما يقع فى نظرية (البنيوية) وما بعدها، وهنا يرتبط

المصطلح بتوجه النظرية التى ينشط من خلالها؛ حتى يظل فى طلاوة الحضـــور، أو يتراجع خلف غشاوة الاضمحلال، فيبدو طريحا على فراش غربة المفهوم.

- المولد Matrix :

•عن (ريفاتير) أيضا نقلته إلى العربية بالترجمة (فريـــال جبـــورى) حتـــى انحصرت الغربة فى الدال العربى المترجم، ويتأتى المصطلح عن إطلاقـــه علـــى النص فى بكارته الأولى التى تستجمع قوى البنية النحوية واللغوية فى أشد تكثيـــف لها، ليصبح (المولد) مفهوما تجريديا ليس إلا التحقق النحْوى واللغوى للبنية، وهـــو يمكن تكثيفة فى النص ضمن عملية (التبئير) إلى كلمة واحدة لا تظهر فى النـــص، وتتحقق عبر صيغ متتالية[١١٤].

والنص الإبداعى فى واقع الأمر ما هو إلا استنفاد لأقصى قدر ممكن مـــن امكانيات النسق، أو من كل الصيغ الممكنة للمولد، "فالنص يتصرف بما يشبه حالـــة الاضطراب العصبى المعروف بالعصاب Neurosis، فعند كبت المولد يقوم النقـــل Displacement بإنتاج صيغ متعددة فى النص، كما فى الأغراض المكبوتة التـــى تظهر فى أماكن أخرى من الجسد"[١١٥]، ولنتأمل ذلك النص الأخير والنـــص ذاتـــه عن (ريفاتير) فى سياق ترجمة أخرى تقول "ذلـــك أن النـــواة الدلاليـــة -كعلامـــة المرض العصبى - يضغط عليها الكبت فيجعلها تنفجر فى مواطـــن أخـــرى مـــن النص انفجار البركان، فتخرج فى أشكال علامات أخرى أو فى أشكال مرادفـــات أو ما كان من قبيلها"، والنص الثانى فى ترجمة (محمد الهادى الطرابلســـى) [١١٦]، فليس (المولد) إذن سوى النواة الدلالية، وهذا، وتلك، لم يكن غير نـــواة المرجـــع النصى عند (سوسير) [١١٧].

وهذا، وتلك، وهذه، ليسوا غير (الرحـــم) أو (البنيـــة الأم) Matrix عنـــد (صلاح فضل)[١١٨]، إن هى إذن إلا أسماء، وإن كان ثمة ألفة قد وقعت على نـــواة المرجع النصى فى أصلها (السوسيرى) فإن ثمة غربة واقعة بالتأكيد فى مثل هـــذه الأصوات الضالة، وإن اتسقت مع سياق الترجمة. ولم تكن (نواة المرجع النصـــى) بأقل قدرة على احتواء التصور عن مرادفاتها؛ وإن ظلت فى حاجة إلى احتوائـــها ضمن قضية (اختلاف الصوت الدال على تصور أوحد) بقدر حاجتها إلى الوقـــوع على دال لفظى واحد ما أمكن ذلك، وهنا يصبـــح (المولـــد) بترجمتـــه الســـياقية والمعرفية أولى هذه الأصوات الدالة لتبنى التصور، ولعله يقع فى ألفـــة التواطـــؤ والشيوع فيما بعد.

- بيوريتانى (متزمت) Puritan :

هذا المصطلح يعانى غربة شديدة فى قول (إدوار الخراط) "القيمة الشعرية أساسية هنا، وقيمة التكثيف، أو الصفاء، أو بيوريتانية النص، تظهره وتقطره، هى التى تحتل المكانة الأولى، وقد كانت هذه القيم موجودة أو كامنة فى تيارات معينة من التيارات المنضوية تحت مظلة شاملة أسميتها (الحساسية الجديدة)" [١١٩].

ومسألة التسمية هذه وقعت ايضاً عند (عبد القادر القط) قبل قول (الخراط) بأربعة أعوام[١٢٠]، وقد لاتربأ إلى حد الخلاف، بينما (بيوريتانية) هذه ترد فى سياق تغايرت فيه دلالتها عن الدلالة المصطلحية، ولعله الربط على الصوت الدال فى الإنجليزية على إطلاقه أو سياق الإشارة اللغوية؛ بيد أن لفظ Puritan هو لفظ مصطلحى له تصوره الذى ينشط فى دائرة المجرد منذالقرن السادس عشر، وترجمته (متزمت)، وهو (صفة لمن يتشدد فى التزام تعاليم الدين كما فهمها السلف من غير التجاء الى التجديد والتأويل فيها"[١٢١]، فكيف بها تكون تصورا يناهض ذلك تماماً أويقع على الضد إن كان ذلك مجال سياقه.

ويمكن أن نحيلها إلى (الصفائية Purism) مع اختلاف النسب فى الصوت الدال، وقد يكون ذلك ما يعنية (الخراط) بانتماء (الصفائية Purism) إلى كونها "نزعة لدى كل من يهتم بالكتابة والكلام نحو التزام الدقة والصحة فى التعبير حسبما تقرره قواعد الكلام المتواضع عليها فى لغة ما"[١٢٢]. وتلك آفة جديدة من آفات التوجه المصطلحى نحو علمية النقد دون وعى معرفى، وهو ما يؤدى إلى غربة ذاتية المفهوم بالطبع، غير أنها تنبنى هنا على مغالطة خلط الإشارة اللغوية بالمصطلح، بقصد أو غير قصد؛ تقلق ما شاع واستقر.

أما غربة بيئة الاغتراب فهى ناتجه عن إعمال المصطلح فى غير حقله المعرفى، ومالم يكن الشروع فى النقل مصحوبا بتجلية التصور فى حقله الجديد؛ فإن الغربة سوف تصاحب المصطلح حتى تصير عائقا فى سبيل التلقى.

وكنتيجة طبيعية لـ (الحتمية) التى تجلب للأدب عناصر خارجة عنه، كما يأتى (المجتمع) عند (جامبيا تستافيكو) و (العصر) عند مدام (دوستال)، و(الجنس) عند (هيبوليت تين) و(القاعدة الاقتصادية) فى البنية الفوقية والفكرية التى وقعت على الرفض عند (كارل ماركس) واستبدلها بحتمية أخرى تتمركز فى تغيير البنية التحتية الاقتصادية والاجتماعية، إلى أن تطورت هذه (الجتمية) إلى محاور متعددة اعتمدت علاقات السببية الصانعة لها؛ فتح الباب على مصراعيه للعديد من المناهج

والنظريات النقدية مثل (البنيوية) وما بعدها[١٢٣].

ولاشك أن هذه (الحتمية) تستقطب من حقول معرفية معينة ما لهذه النظرية من توابع معرفية مصطلحية، وكذلك ما استحدثته علاقات السببية حتى أصبحت منظومة المعرفة شبكة اتصال حيوية موحدة، وتمثلها الأدب بقدرته الفذة كوسيلة اتصال، وكنافذة أطلت منها هذه الحقول المعرفية على أعلى قدر ممكن من التواطؤ والشيوع.

هذا بالإضافة إلى أن اتساق المنظومة المصطلحية، في أي نظرية في حقول معرفية مختلفة؛ تتواصل في دائرة المجرد باشتمالها المنحى الفكري والثقافي المطلق؛ يصبح قيام المصطلح فيها قياما مستقلاً بذاته استقلالا كليا يتجاوز حقله المعرفي إلى أي حقول أخرى. بيد أن بعض المصطلحات لم تكن قد وصلت إلى ذلك القدر من الرسوخ الذي يؤهلها لتحقيق ذلك دون أن تصاحبها غربة، مثل :

الطوطمية، والنرفانا، والكلبية، والأنطولوجيا، والأثر التغريبي، والكيوتيكا.

- **الطوطمية Totemism :**

مصطلح نشأ في حضن الدراسات الأنثروبولوجية، والطوطم "مجموعة من الأشياء المادية ينظر إليها الرجل البدائي في احترام وخشوع دون أن يكون هناك سبب معقول لذلك. ويعتقد الناس في القبائل الطوطمية أنهم ينحدرون عن ذلك الطوطم كما تسمى القبيلة باسمه أي أن الطوطم عندهم هو رمز للأب أو الجد وبديل عنه"[١٢٤]، ويعتقد (دوركايم) أن الطوطمية كانت شكلاً بدائياً للدين، وكانت عاملا هاما في تنمية التماسك الديني والاجتماعي في المجتمعات الأولى[١٢٥].

وحين وقع ذلك المصطلح في حقل الأدب وجدنا (جابر عصفور) يحاول إجلاء تصوره بقوله إنه "نوع من الحيوان أو النبات، أو جزء من حيوان أو نبات، أو موضوع طبيعي، أو ظاهرة أو رمز لكل ذلك، يمثل الصفات لجماعة أو (جماعات) بشرية تعيش في مجتمع معين"[١٢٦].

وواضح إلى أي مدى يمكن أن تصل غربة التصور عن الأصل، فقط، لمجرد إهمال جوهر التصور المبني على عقيدة معينة اجتمعت عليها جماعة بشرية معينة؛ حتى أصبحت شعارا لهم، وانعكست بالضرورة على سلوكهم.

ويتأتى ذلك بقدر أكثر يقينا عند (دان سبيربر) في رعايته الطوطمية على

كونها "الاعتقاد بوجود علاقة خاصة بين حيوان أو نبت (يطلق عليه أو عليها اسم الطوطم) من ناحية وجماعة بشرية أو فرد من ناحية أخرى، وجود محرمات في علاقات الناس بطوطمهم، طقوس محددة، الاعتقاد أحيانا بأن الطوطم هو الجد الأعظم للجماعة، التزاوج الطوطمي من خارج الجماعة، إلخ"[١٢٧].

ولولا جلاء التصور على هذا النحو؛ ما استطعنا بأى حال من الأحوال فهم مقولة (أرتو) "إن الطوطمية هي كالممثل لأنها تتحرك، وهي قد جعلت للممثلين؛ وكل ثقافة حقيقية تعتمد الوسائل البربرية للطوطمية إنى أرغب فى عبادة الحياة البرية، أى تلك الحياة التلقائية كلها"[١٢٨]، وذلك بالرغم من استخدام المصطلح على سبيل الإيماء إلى الحياة البدائية دونما أدنى علاقة بين ذلك التصور سوى ما حباها من عقيدة سلوكية للجماعات الطوطمية على بداعتها وتلقائيتها كطموح يتمنى أن يخلص إليه الممثلون على المسرح.

- النرفانا Nirvana :

يقع المصطلح فى حقل المعرفة الفلسفى، وعلم النفس، معنيا بالديانة البوذية حال الوصول فيها إلى الانفصال التام بين الروح والجسد، وقتل شهوات النفس بمراعاة المفاهيم الدينية والاتصال الشخصى بالقوى الإلهية، وتمثل هروبا دنيويا بالرغم من استمرار حياة الفرد، كما يقول (أحمد زكى بدوى)[١٢٩]. بينما يعتبرها (مصطفى سويف) أسمى المراتب التى يمكن أن يبلغها الفرد فى ارتقائه الروحى، وفيها تمحى الفردية فى اتحادها بالجوهر الميتافيزيقى للعالم، وتمحى كذلك مشاعر الألم والمعاناة والقلق وإن لم يمح الشعور نفسه، أى أنه يتعطل الشعور المادى، ويتجلى الشعور الروحى فى متعة وجدانية تجب أى شعور آخر[١٣٠].

وأيا ما كانت هذه الحالة؛ فإن تصورها ينطلق بدرجة أشد نحو بيئة التصور فى سياقها التاريخى أو الاجتماعى أو النفسى، أما ماعدا ذلك؛ فإن الأمر يستلزم حال وقوعها فى الحقل المعرفى الأدبى قدرا مقدورا من الغربة لوقوعها على الإحلال والإزاحة لتصورات دينية مقاربة، يتمتع بها ذلك الحقل المعرفى، تواصلا مع ورده الأول من فيض التراث العربى الإسلامى؛ مثل مصطلح (الزهد) الذى يحقق التصور ذاته فى نبعه اللغوى؛ فضلا عن حد المجاوزة فى التصور المصطلحى الصوفى[١٣١].

وذلك ما جعل (شاكر عبد الحميد) يعتمد توثيق المنحى التاريخى ضمن السياق الأدبى لإجلاء الظاهرة، حال استعراضه دلالات الرقم (٧) عند (محمد عفيفى مطر) "ويشير هذا الرقم فى التراث البوذى أيضا إلى السنوات السبع التى قضاها بوذا قبل أن يصل إلى الإشراق والتنور والنرفانا (أعلى حالات السمو)...."[١٣٢]،وكأنها بذلك منزلة أو حالة من (الأحوال) التى تنصهر فى (الغنوصية) كمنهج تلفيقى بين الفلسفة والدين.

- الكلبية Cynism :

يقول (كمال أبو ديب) "يرافق حلول العين محل الأنا انحسار لجماليات الانفعال والشعور وبروز الذهنية التى تمتلك سمة أساسية هى البراعة والحذلقة وما يقترب من (الكلبية Cynism) فى مثل هذه النصوص يتبلور موقف من أشياء ترتبط فى التراث الشعرى أو فى المثاقفة بمواقف وجودية عميقة أو تتوشح بالمقدس أو بالمحرم هو أقرب إلى السخرية أو الكلبية أو المفارقة اللاذعة"[١٣٣].

ويطفو مصطلح (الكلبية) على السطح حاملاً غربة لمصطلح لم يألفه حقل المعرفة النقدى؛ بالرغم من شيوعه واستقراره فى حقل المعرفة الفلسفى، معنيا بالحركة الفلسفية التى بدأت فى النصف الثانى من القرن الرابع عشر قبل الميلاد، وغاية الحياة فى نظر هذه الحركة هى السعادة التى لا تتحقق إلا بالوفاق مع الطبيعة حياة تكتفى بذاتها لتكون قوام الفضيلة[١٣٤].

غير أن التصور لم يكن على كفايته بذلك لاحتواء فلسفة الحركة التى دأبت على احتقار العادات والثقافة، حتى كانت فضيلتهم فى الأساس انتهاكاً الفضيلة المجتمع، فاحتقروا قواعد السلوك المألوفة، "وترتبط النزعة الكلبية بنقص التطور الثقافى والأنانية والشك وغير ذلك من السمات السلبية"[١٣٥]، وكان أشهر فلاسفة الحركة (ديوجين الكلبى)، الذى ذهب لينشر الفضيلة ويسير فى الطرقات يحمل مصباحا فى الظهير باحثا عن أى إنسان يقدحه بلسانه اللاذع حتى لم يسلم منه كبير أو صغير، وصار يدعو إلى الزهد والتقشف وترويض الإرادة ومسايرة الطبيعة، وكانت تنصب أمثلته على الحيوانات خاصة (الكلب) لما رآه فيه من تحرر من الترف والعبودية ومواءمة الطبيعة[١٣٦].

هنا وحسب يمكن أن ندرك ألفة ما مع المصطلح الذى يحتم مرجعية التواصل بين الحقل المعرفى النقدى وشتى الحقول المعرفية الأخرى عامة؛ وما

يعنى فيها بالدراسات الإنسانية خاصة.

- إنية Ontology

أنطولوجيا Anthology :

فى (أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافى) [137]، يعرض (رمضان بسطاويس) للتصور فى منحاه الفلسفى كما يجىء عن (أرسطو) على كونه (الوجود كما هو موجود)، حتى يستقر الأمر على مبحث الوجود فى دراسة الكائن فى ذاته مستقلاً عن أحواله وظواهره، بحثا عن الدليل الوجودى الذى هو "برهنة على وجود الله أساسها أن فكرة الألوهية فى كما لها المطلق واستغنائها عن غيرها تستلزم الوجود أصلاً" [138]. ومن هنا رجعت تجربة (محمد عفيفى مطر) إلى توجه (أنطولوجى) تجلى فى تجربة الجسد فى العالم ومدى علاقتها بالخلق والنشأة، بما يتسق إلى حد كبير مع التصور الفلسفى الذى يطرح مفهوما نقديا لابديل للتعبير عنه بغير ذات المصطلح، وكأنه العناق المعرفى الذى يستوى عليه التصور فى نفى الغربة عن المصطلح، الذى أوشك أن يكون من لحمة النقد؛ بل من حقله المعرفى المتخصص.

غير أن الصوت الدال العربى كان هو الآخر قد وقع على مقابلة دال انجليزى آخر هو (Anthology) ينشط فى حقل المعرفة النقدى على كونه (المقتطفات)، ويقصد بها مجموعة من المختارات الأدبية والشعرية [139]. ونقل المصطلح الفلسفى هنا يتطلب فصلا فى الصوت الدال بين الضم والفتح، لنفصل بين (أُنطولوجى) فى عنايته بالدليل الوجودى على الوجود، و(أَنطولوجى) فى عنايته بالمنتخبات الأدبية، ومن هذا المدخل يمكن أن تتسلل الغربة.

ويبدو أن القضية قد أثارت ذهن (المسدى) أيضاً، حتى استطاع أن يفصل بين الصوتين الدالين الإنجليزيين، ليقع (أنطولوجى Anthology) على الاشتقاق من كلمتين يونانيتين تدل الأول على (الزهرة) والثانية بمعنى اختار، لتصبح فى تركيب الجملة (انتقاء الأزهار) أو (المختارات) أو (المنتخبات). بينما الصوت الدال (أُنطولوجى) (Ontology) الواقع فى حقل العلوم الفلسفية يتأتى من كلمتين يونانيتين تدل الأولى على الكينونة (الوجود الكائن)، والثانية على الدرس والمعرفة، لتكون عنايتها بـ (علم الوجود)، "وقديما صاغ الفلاسفة لهذا المفهوم مصطلح (الإنية) انطلاقا من معنى إنْ - على حد عبارة أبى نصر الفارابى - الثبات والدوام

والكمال والوثاقة فى الوجود والعلم بالشئ، ولذلك تسمى الفلاسفة الوجود الكامل (إنية) الشئ وهو بعينه ماهيته"(١٤٠).

وليتنا نتعلق فى رقاب أسلافنا ونحقق أساسا أولا من أسس الاصطلاح باعتماد الصوت الدال (إنية) فى مقابل Ontology تفاديا للبس مع الصوت الدال المعرب عن Anthology، وهكذا شأن الحقل المعرفى للنقد الأدبى فى دأبه على ضبط معاييره، وممارسة حقه المشروع فى ذلك.

- الأثر التغريبى **Verfremdungs effekt** :

بالرغم من فعالية ذلك المصطلح فى حقل المعرفة الأدبى، إلا أن الجذر الذى انطلق منه كان فى الأصل جذرا سياسيا، وهو ما يدعوه دوما للفعالية من خلاله، فيأتى إلى الحقل المعرفى النقدى مغتربا بتصوره السياسى، ومتضايفا على تصوره الأدبى؛ الذى يقع عند (مجدى وهبة) على اعتباره منهجا فى المسرح الملحمى يهدف إلى التغلب على الإيهام المسرحى الذى يجعل النظارة تتخيل أنها تشهد الواقع، حتى أن (وهبة) ترجمه إلى (التأثير الاغترابى) (١٤١)، وكأنه التصور الضد الذى وقع عند (بريشت) فى حقل المعرفة السياسى كمصطلح سياسى، حتى قال عنه (فريدرك جيمسون) "إن القصد وراء الأثر التغريبى البريشتى هو قصد سياسى بالمعنى السائد للكلمة، إن القصد منه- كما أكد بريشت مرارا- هو إيقاظ وعيك بأن الموجودات والمؤسسات جميعا تعد نتاجا لعملية التغير، ومن ثم، فهى تكتسب أيضا سمة القابلية للتغير"(١٤٢).

فالمصطلح فى حقل المعرفة الأدبى يطمح إلى إزالة الغمة وكشف النقاب عن الغريب لكل أثر اغترابى، بينما فى حقل المعرفة السياسى يطمح إلى الفعالية لتصور كون الثوابت ما هى إلا متغيرات قد نخدع بها. وعلى ما بينهما من اختلاف فإن التصور يستوجب محو الغربة المصطلحية قبل تحديد وجودها من عدمه فى الغربة التصورية.

- الكيوتيكا **Chaotics** :

يقع هذا المصطلح ضمن حقل المعرفة الكيميائى كما جاء فى نظرية عالم الكيمياء (إيليا بريجوجين Ellya Prigogine) التى ترى أن الأنظمة الغنية بالطاقة المتاحة (أى تلك الأنظمة التى تفتقر إلى النظام

والتوازن) هي تلك الأنظمه التي تساعد على- ولا تعوق - إيجاد حالة من التطور في اتجاه أنظمه أخرى فرعية تتسم بدرجة عالية من التنظيم الذاتي ومن الغنى بالمعلومات»[١٤٣].

وتتجرد النظرية فى حقل المعرفة الأدبى على يد (مايكل فاندين هوفيل) إلى رؤيتها العلاقة بين النظام واللانظام فى تفاعلها الخصب أكثر مما ترى تضادا ثنائيا يقوم على التراتب، لتخلق بذلك نظاما جديداً يعتمد اللانظام واللامحدود الذى أصبح بالفعل تقنية فنية مغايرة يتحقق من خلالها التغاير والتجاوز الذى احتضنته (الحداثة)، ليجد المصطلح بذلك أرضا خصبة للنشاط وفق تصوره الواقع فى حقل معرفى آخر؛ ريثما يستقر عليه التواطؤ والشيوع فى الحقل المعرفى الجديد.

والواقع أن الحصر المصطلحى لغربة ذاتية المفهوم وبيئة الاغتراب قد لا ينتهى، وهو بالرغم من ذلك ظاهرة صحية تفيد الحراك الدائم لتجديد الفكر، باستحداث مفاهيم جديدة، أو باحتواء مفاهيم سابقة، ليبقى هكذا الحال دون انقطاع أو توقف، لتحيا هذه الظاهرة، وتبقى القضية دائما وأبدا، مصاحبة لكل معرفة جديدة، وكل اكتشاف جديد، يسعى لأن يؤكد هوية الإنسان، ويؤكد وجوده الحيوى، فنحن على حياة ما دمنا على جدل، إلى إن يستقر ما يستوى على الثوابت فيلقى ويلاحقه غيره، وكأن الإنتاج المعرفى سلالات لا تنقطع.

ذلك هو المعترك الثقافى والبيئى، وتلك هى قضاياه؛ التى تحقق هى الأخرى تواصلا مع الأصل الجدلى للتواطؤ والشيوع، وتحقق فى الآن ذاته تجليات تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب، حتى أصبحت قضايا المصطلح النقدى فى جوهرها قضايا حقل معرفى متخصص تأتى فعاليتها فى النقد العربى على شاكلة ما يمكن أن تقع فيه فى أى لغة أخرى، على الرغم من احتفال ذلك الحقل بخصوصية شديدة إزاء المجادلة الأبدية بين القديم والجديد، حتى وسمته بخصوصية معرفية إزاء بعض القضايا المعلقة فى أعناق هذه المجادلة، وأمكن ذلك الحقل بذلك أن يقدم ما يعد إضافة خاصة لنظيره فى اللغات والحضارات الأخرى.

وتستوى بذلك قدر المستطاع تلك القضايا المرتبطة بالتواطؤ والشيوع مع نظائرها من قضايا نظرية المصطلح النقدى حسبما جاء تأصيلها النظرى، وحسبما غامرت نحو تنقية أجواء ذلك الحقل المعرفى المتخصص التى اكتظت بالمغالطات، والتى قد لا تقع على كونها قصورا فى التصور، أو افتقادا للنهج

العلمى فى احتواء الرؤى؛ بقدر ما هى عليه من تمثل لحالة الـــهلع التـــى انتـــابت توجهاتنا النقدية فى مرحلة انعدام الوزن وعدم الاستقرار، التى صاحبت التغـــيرات الشاملة التى مر بها المجتمع العربى فى سنواته الخمسين الأخيرة، وأحدثت هــــزة قوية فى معاييرنا الثقافية.

وعلنا الآن نلتقط أنفاسنا لنعيد ترميم وصيانة ما قد تصدع منا، حال ركضنا خلــــف الثقافة العالمية دون روية أو تريث، وذلك فضلا عن أساس جوهـــرى تجلـــى فـــى معالجة قضايا نظرية المصطلح النقدى؛ على اعتبارها فى جـــــل أحوالـــها قضايـــا عالمية عامة للحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى.

١- معجم مصطلحات الأدب، ص٦٦ .
٢- انظر : الأسطورة والشعر العربى، أحمد شمس الدين الحجاجى، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤، ص٤٣ .
٣- انظر : مع معجم المصطلحات العربية، إبراهيم السامرائى، مجلة مجمع اللغة العربية، ج٦٩ نوفمبر سنة ١٩٩١، ص١٠ .
٤- انظر : مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص٤٩ .
٥- انظر : النص .. نحو قراءة نقدية إبداعيـــة، مجلـــة فصــول م٥ ع١ ســـنة ١٩٨٤، ص٢٠٠ .
٦- انظر : صانع الأسطورة، أحمد شمس الدين الحجاجى، مجلة ألف ع٣ ســـنة ١٩٨٣، ص١٦.
٧- انظر : الشعر العربى المعاصر، دار العودة بيروت ســـنة ١٩٨١، ط٣، ص٢٢٣ - ٢٢٥ .
٨- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص٣٣٨ .
٩- انظر : الأسطورة والشعر العربى، أحمد شمس الدين الحجاجى، مجلة فصـول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤، ص٤٢ .
١٠- انظر : الحب والأرض، مجلة فصول م٧ ع٣،٤ سنة ١٩٨٧، ص١٤٥ .
١١- انظر : كيف نتذوق قصيدة حديثة، مجلة فصول م٤ ع٤ سنة ١٩٨٤، ص٩٨، ٩٩.
١٢- انظر : إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبى، مجلة فصـــــول م٤ ع١ ســـنة ١٩٨٣، ص٤٢.
١٣- انظر : أساليب السرد فى الرواية العربية، ص١١٤ .
١٤- انظر : الشعر العربى المعاصر، ص٢٠١ - ٢٠٢ .
١٥- انظر : ADictionary of Literary Terms, P. 79.
١٦- انظر : الشعر العربى المعاصر، ص٢٢٤ .
١٧- انظر : المسرح المصرى القديم، مجلة الفصول م٢ ع٣ سنة.١٩٨٢، ص١٤ .
١٨- انظر : قراءة فى فكر طه حسين، مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص١٨٣ .
١٩- انظر : أساطير، رولان بارت، ترجمة سيد عبد الخالق، ص٣٣ - ٣٦ .

٢٠- تيرى إيجلتون، مقدمة فى نظرية الأدب، ص١٢٩ - ١٣٠ .
٢١- انظر : المثاقفة الإليوتية، خلدون الشمعة، مجلة فصول م١٥ ع٣ سنة ١٩٩٦، ص٩٦ .
٢٢- انظر : المناهج المبتورة فى قراءة التراث، محمد الناصر العجيمى، مجلة فصول م٩ ع٣،٤ سنة ١٩٩١، ص١١٠ - ١١٢ .
٢٣- الشعر العربى المعاصر، ص٢٢٣ .
٢٤- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، ص٢٨ - ٢٩ .
٢٥- دائرة الإبداع، ص١٢٤ .
٢٦- انظر : إنتاج الدلالة الأدبية، ص٨٢ .
٢٧- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص١٧٢ - ١٧٤ .
٢٨- انظر فى ذلك : - المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول م٧ ع٣،٤ سنة ١٩٨٧، ص١٣١ - ١٣٢ .
- من قضايا الأدب الحديث، محمد عنانى، ص٢٠ - ٢٥ .
٢٩- انظر : المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول م٧ ع٣،٤ سنة ١٩٨٧، ص١٣٢ - ١٣٣ .
٣٠- انظر : المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبى، مجلة ألف ع٤ سنة ١٩٨٤، ص٣٤ - ٣٦ .
٣١- انظر : تقنيات السرد الروائى، محمد صالح الشنطى، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٢٧٦ - ٢٧٧ .
٣٢- انظر : اللغة والنقد الأدبى، مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص١٢٥ - ١٢٦ .
٣٣- انظر : من قضايا الأدب الحديث، ص٢٦ - ٢٨ .
٣٤- انظر : المفارقة الروائية، مجلة فصول م١١ ع٤ سنة ١٩٩٣، ص١٥٧ .
٣٥- انظر : أساليب السرد فى الرواية العربية، ص٣٤ - ٣٦ .
٣٦- انظر : ظواهر تعبيرية فى شعر الحداثة، مجلة فصول م٨ ع٣،٤ سنة ١٩٨٩، ص٦٨ - ٧٠ .
٣٧- انظر : تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، محمد عبد المطلب، ص١٢٥ - ١٢٦.
٣٨- انظر : الشعر والموت فى زمن الاستلاب، مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ٢٢٤.
٣٩- انظر : ADictionary of Linguistics And Phonetics, P. 72.
٤٠- انظر : دائرة الإبداع، ص١٥٨ .
٤١- انظر : اللغة العربية معناها ومبناها، ص٢٠ .

٤٢- انظر : الأصول، ص٣٣٨ - ٣٣٩ .
٤٣- انظر :الغة بين المعيارية والوصفية، ص٨٨ .
٤٤- الأصول، ص٣٣٩ .
٤٥- المصطلح البلاغى، مجلة فصول م٧ ع٣،٤ سنة ١٩٨٧، ص٢٩ .
٤٦- السابق، ص٢٤ - ٢٥ .
٤٧- انظر : علم الأسلوب، ص١٨٣ .
٤٨- انظر : ADictionary of Linguistics And Phonetics, P.72.
٤٩- انظر : السابق، ص٧١ .
٥٠- انظر : النقد والحداثة، عبد السلام المسدى، ص٨ - ٩ .
٥١- انظر : الحداثة / السلطة / النص، مجلة فصول م٤ع٤ سنة ١٩٨٤، ص٣٦ .
٥٢- انظر : مدخل إلى ما بعد الحداثة، ترجمة أحمد حسان، كتابات نقدية ع٢٦، مـــارس سنة ١٩٩٤ ص٢٢٧ .
٥٣- انظر : من قضايا الأدب الحديث، ص١٤ - ١٥ .
٥٤- انظر : ADictionary of Literary Terms, p. 130.
٥٥- انظر : مدخل إلى ما بعد الحداثة، ص١٥٣ - ١٥٥ .
٥٦- انظر : السابق، ص٣٥ - ٣٦، ٤٤ .
٥٧- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٥٥ - ٥٦ .
٥٨- انظر : الحداثة / السلطة / النص، كمال أبو ديب، مجلة فصول م٤ ع٣ سة ١٩٨٤، ص٣٧
٥٩- انظر : السابق، ص٣٥ .
٦٠- انظر : الشاعر العربى المعاصر، صالح جواد الطعمة، مجلة فصول م٤ ع٤ ســـنة ١٩٨٤، ص١٣ - ١٥ .
٦١- عبد السلام المسدى، النقد والحداثة، ص٢٣ - ٢٤ .
٦٢- انظر : المذاهب الأدبية والنقدية، ص٧٣ .
٦٣- انظر : قراءة فى ملامح الحداثة، إدوار الخراط، مجلة فصول م٤ ع٤ ســنة ١٩٨٤، ص ٥٧ .
٦٤- انظر : السابق.
٦٥- انظر : عناصر الحداثة، فردوس البهنساوى، مجلة فصـــول م٤ ع٤ ســنة ١٩٨٤، ص ١٣١ .
٦٦- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص٣٢٨ .
٦٧- انظر : اعتبارات نظرية، محمد برادة، مجلة فصول م٤ ع٣ سنة ١٩٨٤، ص١٣ .

٦٨- انظر : معنى الحداثة في الشعر، جابر عصفور، مجلة فصول م٤ ع٤ سنة ١٩٨٤، ص ٣٦ - ٣٧

٦٩- انظر السابق.

٧٠- كشاف اصطلاحات الفنون، المجلد الأول، ص١٢ .

٧١- اللسان : مادة (حدث).

٧٢- انظر : تجليات الحداثة، محمد عبد المطلب، مجلة فصول م٤ ع٣ سنة ١٩٨٤، ص٦٤ .

٧٣- انظر : معنى الحداثة في الشعر العربي،جابر عصفور، مجلة فصول م٤ ع٤ سنة ١٩٨٤، ص٣٥

٧٤- انظر : ما بعد القراءة الأولى، مجلة فصول م٤ ع٤ سنة ١٩٨٤، ص٨٠ .

٧٥- النقد والحداثة، ص١١ .

٧٦- انظر : السابق، ص١٠ .

٧٧- انظر : مدخل إلى ما بعد الحداثة، أندرياس هويسن، ترجمة أحمد حسان، ص ٢٢٧ - ٢٢٨ .

٧٨- انظر : ما بعد الحداثة، مارجريت روز، ترجمة أحمد الشامي، ص١٤ - ١٥ .

٧٩- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 150.

٨٠- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص١٠٩ .

٨١- انظر : الحداثة في الشعر والجمهور، جبرا إبراهيم جبرا، مجلة فصول م١٥ ع٢ سنة ١٩٩٦، ص١٢ .

٨٢- انظر : الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول م٤ ع٣ سنة ١٩٨٤، ص٢٦ .

٨٣- انظر : حداثة النص الشعري القديم، مجلة فصول م٨ ع٣،٤ سنة ١٩٨٩، ص ١٢ - ١٣ .

٨٤- انظر : تجليات الحداثة، مجلة فصول م١٢ ع١ سنة ١٩٩٣، ص٣٠٩ .

٨٥- انظر : الخلاص بالجسد، مجلة فصول م١١ ع١ سنة ١٩٩٢، ص٣٤ .

٨٦- انظر : دائرة الإبداع، ص١٣٥ .

٨٧- انظر : إضاءات، جابر عصفور، ص٢٠١ .

٨٨- انظر : خصوصية الرؤيا والتشكيل، محمد صالح الشنطي، مجلة فصول م٧ ع١،٢ سنة ١٩٨٧، ص١٤٣ .

٨٩- انظر : نقاد الحداثة، ص٤٥ .

٩٠- انظر في ذلك : النقد والحداثة، عبد السلام المسدي، دار أمية تونس سنة ١٩٨٩، ط٢ .

٩١- انظر : قصيدة النثر، ترجمة زهير مجيد، آفاق الترجمة ع٢١ ديسمبر سنة ١٩٩٦، ص ٢٦ - ٢٧

٩٢- انظر : السرائر والمكامن عند منتصر القفاش، إدوار الخراط، مجلة فصول م١٢ ع٣ سنة ١٩٩٣، ص٣٣٦ - ٣٣٧ .

٩٣- انظر : قصيدة النثر، ص١٩ .

٩٤- انظر : السابق، ص١١ - ١٣ .

٩٥- ت.إس.إليوت، نثر ونظم (وثائق)، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤، ص٢٧٣ - ٢٧٦.

٩٦- انظر : قصيدة النثر، ص١١٩ - ١٢٠ .

٩٧- سوزان برنار، السابق، ص١٨-١٩ .

٩٨- انظر : قصيدة النثر، حاتم الصكر، مجلة فصول م١٥ ع٣ سنة ١٩٩٦، ص٧٨ .

٩٩- انظر : أساليب الشعرية المعاصرة، ص٣٦ - ٣٧ .

١٠٠- صلاح فضل، السابق، ص٤٣٣ - ٤٣٤ .

١٠١- انظر : فوضى النظام، أشرف عطية هاشم، مجلة فصول م١١ ع٤ سنة ١٩٩٣ ، ص ٢٨٨.

١٠٢- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٣٣ .

١٠٣- انظر : جدلية المصطلح الأدبى، عز الدين إسماعيل، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣ ، ص ١١٩ .

١٠٤- انظر : السابق، ص ١٢٥ .

١٠٥- انظر : البنيوية وما بعدها - جون ستروك ، مالكولم بوى، ص ١٦٦ .

١٠٦- انظر : أساليب السرد فى الرواية العربية، ص ١٠٧ .

١٠٧- انظر : السابق، ص ١٠٤ .

١٠٨- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ١٦- ١٧ .

١٠٩- السابق .

١١٠- انظر : البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص ٢١٦ - ٢٢٠ .

١١١- انظر : الخطيئة والتكفير، ص ٥٦ - ٥٧ .

١١٢- انظر : سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور، محمد العبد، مجلة فصول م٧ ع١،٢ سنة ١٩٨٧ ، ص ١٠١ .

١١٣- انظر : علم الأسلوب ، ص ١٦٩ .

١١٤- انظر : مدخل إلى السميوطيقا، سميوطيقا الشعر - ما يكل ريفاتير، ترجمة فريال جبورى ، ص ٢٣٢ - ٢٣٣

١١٥- انظر : السابق .
١١٦- انظر : النص الأدبى وقضاياه، مجلة فصول م٥ ع١ سنة ١٩٨٤ ، ص ١٢٤ .
١١٧- انظر : السابق .
١١٨- انظر : إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٤٥ .
١١٩- انظر : آليات السرد فى القصة القصيرة، مجلة فصول م٨ ع٣،٤ سنة ١٩٨٩، ص ١٣٢ .
١٢٠- انظر : افتتاحية، مجلة إبداع ع٤ س٣ إبريل سنة ١٩٨٥ ، ص ٥-٧ .
١٢١- مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص ٤٥٥ .
١٢٢- السابق، ص ٤٥٥ .
١٢٣- انظر : الواحد والمتعدد بين المجتمع والمسرح، سامح مهران، مجلة فصول م١٣ ع٤ سنة ١٩٩٥، ص ٧٥ - ٧٦ .
١٢٤- انظر : معجم الدراسات الإنسانية، ص ٣٦٢ .
١٢٥- انظر : السابق، ص ٢٦٢ - ٢٦٣ .
١٢٦- انظر : عصر البنيوية - إديث كريزويل ، ترجمة (جابر عصفور)، ص ٤١٧ .
١٢٧- البنيوية وما بعدها - جون ستروك، ترجمة محمد عصفور ، ص ٤٤ - ٤٥ .
١٢٨- انظر : مسرح القسوة ، حفيظة عبد المنعم، مجلة فصول م٢ ع٣ سنة ١٩٨٢ ، ص ١٠٤ .
١٢٩- معجم الدراسات الإنسانية، ص ٢٥٤ .
١٣٠- الأسس النفسية للإبداع الفنى، ص ٣٧ .
١٣١- انظر : معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرازق الكاشانى، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار القاهرة سنة ١٩٩٢ ، ص ٢١٦ .
١٣٢- انظر : الحلم والكيمياء والكتابة، مجلة فصول م٧ ع١،٢ مارس سنة ١٩٨٧ ، ص ١٦٥ .
١٣٣- انظر : اللحظة الراهنة، مجلة فصول م١٥ ع٣ سنة ١٩٩٦، ص ١٥ .
١٣٤- انظر : معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ٩٤ .
١٣٥- فيليب جونسون، الحرية والانضباط، ترجمة شاكر عبد الحميد مجلة فصول م١٢ ع١ سنة ١٩٩٣، ص ٢٣٣ .
١٣٦- انظر : السابق.
١٣٧- انظر : مجلة ألف ، ع١١ سنة ١٩٩١ ، ص ١٠٤ - ١١٤ .
١٣٨- معجم مصطلحات الأدب، ص ٣٦٨ .
١٣٩- انظر : السابق، ص ٢٠ .

١٤٠- المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات، ج٨ م٢ يونيـــة ســنة ١٩٩٣ ، ص ٨٤ - ٧٥

١٤١- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٩٥ ٠

١٤٢- نظريات القراءة والمشاهدة، سوزان بينيت، ترجمة سامح فكرى، مجلـــة فصـــول م١٣ ع٤ سنة ١٩٩٥، ص ١٢٤ - ١٢٥ ٠

١٤٣- انظر : المسرح التجريبى ومفهوم اللاتحدد، ما يكـــل فـــاندين هوفيـــل، ترجمـــة سامح فكرى، فصول م١٣ ع٤ سنة ١٩٩٥ ، ص ٥٨ ٠

المسارد

مسرد المصطلحات بالعربية

مسرد المصطلحات بالإنجليزية

مسرد تحليلي للمصطلحات

مسرد تعانق المصطلح الأدبي مع مصطلحات الفنون

أولاً : مسرد المصطلحات بالعربية

المصطلح	الصفحة	المصطلح	الصفحة
الأثر التغريبي	٣٧٠	الدادية	١٩٢
الأدبية	٢٢٠	الدراما	٢٩٠
الأسطورة	٣٢٦	الدلالة المصاحبة	٧٥
الأسلوبية	٢١٠	رؤية العالم	٣٠٨
الإشارة	٨٩	الرمز	٩٥
الإشارة اللغوية	٩	الرمزية	١٨٦
الأقصوصة	٣١٢	الرواية	٣١٢
أنافورا	٣٦٢	الرومانسية	١٦٦
الانحراف	٣٠٤	السريالية	١٩٣
الانصباب	٣٦٤	سياق الموقف	٣٣٦
أنطولوجي	٣٦٩	الشاعرية	٢٨٦
إنية	٣٦٩	الشعرية	٢٨٦،٢٢٣
أيديولوجيم	١٢٦	الشفرة	١٠٤
أيقونة	٩٣	الشكلية	٢١٦
البرجماتية	٣٠٠	الصويت	١١٥
البنيوية	٢٢٩	الطبيعية	١٨٤
البياض الدلالي	٣٦٢	الطوطمية	٣٦٧
بيوريتاني	٣٦٥	الظواهرية	١٢٢
التأويلية	١٤٣	العلاماتية	٢٩٧،٢٤٢
التجانسية	١٢٦	العلامة	٧٧
التجربة	١٣٠	العمل	٢٦٧
التداولية	٣٠٠	القراءة	٢٨٢
التعبيرية	١٩٠	القصة	٣١٢
التفكيكية	٢٥٥	القصة القصيرة	٣١٢
التقنية	١٢٠	قصيدة النثر	٣٥٤
التناصية	٢٤٩	الكتابة	٢٨٢

تابع مسرد المصطلحات بالعربية

المصطلح	الصفحة	المصطلح	الصفحة
التيمة	١٣٦	الكلاسية	١٥٨
الحداثة	٣٤٢	الكلام	٢٧٨
الحداثية	٣٤٢	الكلبية	٣٦٨
الخطاب	٢٧٣	الكيوتيكا	٣٧١
اللغة	٢٧٨،٢٧٣	الموتيفة	١٣٩
المؤشر	٨٩	الموضوع	١٣٠
المحايثة	١٢٥	المولد	٣٦٤
المصطلح	٩	النرفانا	٣٦٨
المضمون	١٣٠	النص	٢٦٧
المعنم	١١٨	النقد الجديد	٢١٦
المعنى	١٣٠	الواقعية	١٧٧
المفارقة	٣٣٢	الواقعية الاشتراكية	١٩٩
		الوجودية	١٩٦

ثانياً : مسرد المصطلحات بالإنجليزية

تابع مسرد المصطلحات بالإنجليزية

Socialist realism	١٩٩	Technique	١٢٠
Story	٣١٢	Term	[illegible]
Isotopie	١٢٦	Semiotics	٢٩٧،٢٤٢
Language	٢٧٨،٢٧٣	Short story	٣١٢
Literariness	٢٢٠	Sign	٧٧
Matrix	٣٦٤	Signal	٨٩
Structuralism	٢٢٧	Text	٢٦٧
Stylistics	٢١٠	Theme	١٣٦
Subject matter	١٣٠	Totemism	٣٦٧
Surrealism	١٩٣	Ver fremdungs effekt	٣٧٠
Symbol	٩٥	Weltanschauung	٣٠٨
Symbolism	١٨٦	Work	٢٦٧
		Writerly	٢٨٢

ثالثا : مسرد تحليلى للمصطلحات*

أنا فورا Anaphora

ظاهرة بلاغية تعنى بتكرار الصدارة فى تتابع الجمل، وقد تكون كلمة أو عبارة فى الشعر والنثر يتم تكرارها لغرض بلاغى.

أنطولوجى Anthology

الصوت الدال مشتق فى اليونانية من كلمتين، الأولى بمعنى (الزهرة) والثانية بمعنى (أختار) وفى مجملها تعنى (انتقاء الأزهار)، أو المختارات، أو المنتخبات الأدبية والشعرية.

الكيوتيكا Chaotics

مصطلح جاء إلى النقد الأدبى من حقل الكيمياء ضمن نظرية (إيليا بريجوجين Ellya Prigogine) ممثلا وجهة النظرية التى ترى العلاقة بين النظام واللانظام فى تفاعلها الخصب؛ أكثر مما ترى تضادا ثنائيا يقوم على التراتب.

الشفرة Cipher

ترادف Code فى الإنجليزية، وهى فى المستوى الأول عملية إحلال مدونة الاتصالات محل اللغة، وفى المستوى الثانى تقع فى العلوم الاجتماعية على كونها ملامح سلوكية ثابته تختلف من شخص لآخر، أما المستوى الثالث فيشمل تصورها تقنيات انحراف اللغة من اللغة العادية إلى اللغة الفنية الإبداعية، والتى تختلف من مبدع لآخر اختلافا غير نوعى داخل النوع الأدبى، وبين جنس أدبى وآخر، وقد تختلف عند المبدع الواحد فى مراحل زمنية متباينة، ثم إنها فى كل الأحوال تصبح الوحدة الفعالة فى تحديد الملامح الفنية للسياق، يفترض أن يتفق عليها كل من المبدع والمتلقى، وهى إن كانت ثابته كوسيلة اتصال فى المستويين الأول والثانى فهى فى المستوى الثالث تتمتع بقدر من المرونة يحقق الحراك السياقى للنصوص الأدبية فى أزمنة مختلفة.

الكلاسية Classicism

تنتمى إلى الإشارة اللغوية اليونانية (Classes) من حيث كونها وحدة متميزة (فى الجيش أو الأسطول)، أو طبقة الصفوة، أو فصل دراسى متميز، وهى فى كل

---

* ترد مرجعية هذا المسرد إلى ما سبق أن ورد ضمن القضايا.
الترتيب حسب وقوع الصوت الدال فى الاصل الأجنبى لاستقراره بدرجة أقوى.

الأحوال طبقة اجتماعية خاصة راقية، تجمع الملوك والأمـــراء والنبـــلاء، وتدخـــل المجال المصطلحى على كونها عناية التصور بما يحقق أيديولوجية هذه الطبقة٠
وقد أخرج المصطلح شطأه فى إيطاليا بدءا من القرن الخامس عشر أو ما يعـــــرف بعصر الانبعاث، محققا نظرية (المحاكاة) الأرسطية، ثم استغلظ واستوى على ســاقه فى بداية القرن التاسع عشر فى كل من إيطاليا وألمانيا وفرنسا وروســـيا، وعـــرف بالكلاسية المحدثة، واعتمدت الكلاسية الأولى والثانية الإعلاء من شــــأن النمـــوذج اليونانى وما كان عليه من أفكار جمالية عنـــــد كــل مــن أرســـطو، وهـــو راس، وكونتليان، ولونجنجوس٠ ثم يتجرد التصور المصطلحى حتى أصبحــت الكلاســية نمطا من أنماط السلوك الفنى تعتمد فى أصلها الفلســفى علــى نظريــة المحاكـــاة، وتتمخص عن توجه اجتماعى يحترم إلى حد كبير سادته وصفوته، وتوجــــه فنـــى يحترم إلى حد أكبر ماضيه، وينحو منحى العقل باعتبــــاره المفجــر الأول للعمـــل الأدبى، فيجنح إلى النظام والموضوعية والتزام القواعد الموروثة٠

الدلالة المصاحبة Connotation

نشاط للعلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنيـــة بـــأحد تصـــورات اللفـــظ دون التصور الشائع من جراء تجربة فردية أو جماعية للقارئ٠

المضمون Content

هو نتاج السياق الدلالى للنص الذى يقع على الموضوع المنتخــــب والمعـــالج مـــن خلال رؤية المبدع، فى البنيوية وما قبلها، ثم يصبح أحد تجليات (الأثر) فى ما بعــد البنيوية، إلا أنه فى جميع الأحوال يحال إلى الدلالة؛ خلاف (الموضوع) الذى يحـــال إلى المعنى٠

سياق الموقف Context of situation

مواءمة الملامح الخارجية للنص مع واقعته السياقية، مقاربة أو مجـــــاوزة للوحـــدة مركز الاهتمام فى مستويات التحليل المختلفـــة، اللغويـــة، والصوتيـــة، والنحويـــة، والدلالية٠

الكلبية Cynism

تعنى بالحركة الفلسفية التى بدأت فى النصف الثانى من القرن الرابع عشـــــر قبـــل الميلاد، فى بحثها عن السعادة التى لا تتحقق إلا بالوفاق مع الطبيعة، ودأبـــت هـــذه الحركة على احتقار العادات والثقافة وقواعد السلوك المألوفة حتى كانت فضيلتـــــهم فى انتهاك فضائل المجتمع وكان أشهرهم (ديوجين الكلبى) الذى راح ينشر الفضيلـــة

بالسير فى الطرقات حاملا مصباحا فى الظهيرة وكان لا يدع إنسانا دونما قدحه بلسانه اللاذع، وكان يدعو إلى الزهد والتقشف وترويض الإرادة ومسايرة الطبيعة ضاربا أمثلته بالحيوانات خاصة (الكلب) لما فيه من تحرر من الترف والعبودية ومواءمة الطبيعة كما يرى.

الدادية Dadeism

يرد صوتها الدال إلى (دادا Dad, Dada) وتقال للأب تحببا بلغة الأطفال، وكأنها ترد الإنسان إلى عهد الطفولة، وتنهض كمذهب أدبي أسسه (تريستان تزارا Tristan tezara) فى زيورخ بسويسرا عام ١٩١٦؛ على التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية فى التفكير والتعبير، حتى أصبحت تسخر من العقل قدر سخريتها من الوجدان وكل ما يتسق مع المنطق ويرسو على تقعيد أو معيار، لترمى إلى أنساق أشياء غير مترابطة وطراز عشوائى، أو كما يقول (فيليب سوبر) "ضع الألفاظ فى قبعة ثم أخرج منها ما يعن لك" هكذا يكون الشعر الدادى.

التفكيكية Deconstruction

هى الانحراف الأكبر فى مداخلات النقد الجديدة بفك الدوال عن المدلولات، وهى منهج قرائى يعتمد قراءة مزدوجة تصف الطرق التى توضع بها المقولات موضع التساؤل الدائم من ناحية، ومن ناحية أخرى تنتج مركبات جديدة تصبح هى الأخرى موضع تساؤل آخر وهكذا. وقد هاجمت التفكيكية الصرح الداخلى وكذلك الممارسة الخارجية المتمثلة فى الأشكال التاريخية والبنيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للنسق التربوى.

وكانت البشارة على يد (دريدا) الذى أعلن فشل كل النظريات السابقة فى حل مشكلة الإحالة Refrence أى إحالة الدال لشىء ما خارجه، ليترتب على ذلك أن المعنى الأدبى لا يكون واحدا أو محددا أو واضحا لخضوعه لنوع من (الاختلاف) لا (التوافق)، و (التفكيك) لا التجميع، ويذهب (دريدا) إلى إبطال فكرة المركز، الذى كان محور البنية فى (البنيوية)، إلى مركز آخر متوهم وغير ثابت بين الشعور واللاشعور.

وأصبحت الكتابة بادرة قول بالجمع بين القارئ والمبدع والنص من خلال الأثر، وصارت ممارسة وتطبيقا لانهائيا وعملا لا مركزيا لا نهاية له ولا ختام.

الانحراف Deviation

كان للتصور جذوره العربية فى أى خروج بترخص عـــن المعياريـــة اللغويـــة، أو النحوية، أو البلاغية، وأعاد بعثه واكتشافه فى الخطاب النقدى المعاصر عالم اللغـــة الألمانى (سبتسر Spiyzer) الذى قام بدراسة العلاقة بين الانحراف اللغوى وأصلـه السيكلوجى بغية الوصول إلى تفسير موحد لخصائص اللغة الأدبية، والانحراف هـو الخروج عن العرف التقليدى للغة، ويندرج من اللغة العادية إلـــى اللغـــة الأدبيـــة، وداخل اللغة الأدبية بانحرافها عن التقليد السائد إلى أنظمة جديـــدة وهكـــذا، ليفتـح (الانحراف) بذلك أفقا جديدا فى البحث عن المؤشرات الأسلوبية عامة، والفرق بينـه وبين (الشفرة) هو أن الأخيرة حالة تقنية فى جميع المستويات تحدد بشيوعها ملامـح السياق التى تعتمد العلاقة بين المبدع والمتلقـــى، بينمـــا يبقـــى (الانحـــراف) قيـد الخصائص الأسلوبية التى تحدد ملامح الأسلوب المتمثلة عملية الإبداع فى علاقتـــها بالمنشئ وحسب.

الخطاب Discours

تنتمى جذور المصطلح إلى العربية فى ارتكازه لـــدى (التـــهانوى) علـــى الخطب أو الحدث الواقع فيه التخاطب، وعلى الذاتية فيما أسماه (الكـــلام النفســـى)، وهاتان الركيزتان هما محور التصور فى الفكر البنيـــوى. ولأن (سوســـير) كـــان ينظر إلى اللغة على أنها (نظام من الاختلافات) فقد فصلت البنيوية بين نظام هـــــذه اللغة والحدث الخطابى الذى يتمخض عنه ذلك النظـــام، فوقعـــت ثنائيـــة اللغـــة / الخطاب، لتعنى (اللغة) بالمخزون الذهنى الـــذى تمتلكـــه الجماعـــة، بينمـــا يعنـــى (الخطاب) بما يختاره المتحدث من ذلك المخزون اللغوى ليعبر عن فكرته.

الإشارة اللغوية Deixis

علامة صناعية اصطلاحية، تعتمد فيـــها العلاقـــة بيـــن الصـــوت الـــدال والصورة العينية على الاعتباطية النسبية، التى يتحقق من خلالها التحـــول الدلالـــى حتى تعددت تصوراتها، بينما تحفظ العلاقة بين الصوت الدال والصـــــورة الذهنيـــة مرجعية هذه التصورات، لتعمل بها جميعا فى سياقات مختلفة ينتـــج عنـــها دلالات مختلفة.

الدراما Drama

تنتمى إلى الأصل اليونانى فى كتابات أرسطو، وتحمل فيه الإشارة اللغويـــــة علـــى الفعل، أو الحركة، أو الحدث، أو التجسيد ، أو الصراع، ثم انتقل إلـــى الإنجليزيـــة

كمصطلح يعنى عند (كودن) أىعمل يقصد به أن يؤدى على خشبة المسرح عن طريق ممثلين، ثم استقر على كونه المسرحية، وشهد إضطرابا كبيرا بالتعريب الذى جر معه تصورات الإشارة اللغوية فى لغته الأصل، فوقع التداخل بين تصور المصطلح وتصورات الإشارة اللغوية حتى وصل بعضها إلى حد الشيوع مثل (الصراع)٠

الوجودية Existentialism

جاءت إلى الوجود حاملة المبادئ الفلسفية لـ(جان بول سارتر) فى العقد الخامس من هذا القرن، ومفادها النزعة التى تهتم بوجود الفرد بصفاته الجوهرية، بينما ترد الوجودية المسيحية إلى (سورن كيرك Sorn kierke) (١٨١٣ - ١٨٥٥) خاصة فى كتابه (خوف ونهاية Fear and Termbling) و (المرض حتى الموت Sickness unto Death)٠ وتستند الوجودية عند (سارتر) على أن الوجود المطلق يسبق الجوهر أو الوجود الفعلى، وكل شىء فى الوجود له صورة مثالية مجردة وسابقة على وجوده، ومعنى ذلك أن الإنسان مسلوب الإرادة، وهو مجرد مسخ لصورة سابقة عليه، وتطالبه بفعل الضد وتحقيق الجوهر من خلال العقل والتفكير، فوقع الوجوديون فى اعتبار القدر وهما،وردوه كلية إلى الجبرية، ورفضوا كل القيم والمثاليات السابقة، ودعوا إلى ضرورة صنع الوجود عن طريق الفرد الحر وخلق مجتمع مثالى على مسئولية الإنسان٠ أما الوجودية الدينية أو المسيحية فعادت مرة أخرى بعد الحرب العالمية الثانية على يد الفرنسى(جبرييل مارسيل) حيث ترد جميع أفعال الإنسان فى هذا الوجود منذ نشأته إلى تنفيذ إرادة الله٠

التجربة Experience

مجموعة الدوافع التى تدخل فى تخليق النص ، بدءا بالتكوين الثقافى والوجدانى لدى المبدع، ومروا بالهزة الحاضرة، والتى تستدعى هذا التكوين وتشكله فى صياغات وتشكيلات فنية جديدة، وتتسع لتحتوى تصورات الموضوع والمضمون والمعنى من حيث ارتباط أيهم بالمبدع والهزة الأولى التى نخلت منه النص، على أن يكون التوجه الطبيعى لكشف أغوارها هو الرحلة عبر النص أيا ما كان التوجه المنهجى٠

التعبيرية Expressionism

ترد الاحتمالات باكورة استخدام هذا المصطلح إلى (فايو كسلز Vauxcells) عام ١٩٠١، إلا أنه أصبح معنيا بتلك الحركة التى ظهرت فى ألمانيا (١٩٠٥)، وضمت مجموعة من الرسامين تنحو منحى البعد عن تمثيل الحقيقة الخارجية لتستعيض عنها بعرض رؤيتهم الشخصية للعالم، ثم انتقل إلى ميدان الأدب عام ١٩١٤ على يد النمساوى (هيرماندبار) معنيا بتطويع القواعد والعناصر المعيارية للكتابة من أجل ملاءمة الغرض. ولعلها المحاولة الأولى التى بدأت عندها إرهاصات التحول النقدى والإبداعى نحو العناية بالشكل والتقنية الأدبية فى الكتابة.

الشكلية Formalism

حركة أدبية ظهرت فى روسيا عام ١٩١٧ وقادها (فيكتور شكلوفسكى) و(زمياتن)، وانحصرت رؤية الشكليين الروس فى أن قضية الفن الأدبى الأولى هى الأسلوب والتقنية، وأن التقنية ليست فقط هى الطريقة ولكنها أيضا موضوع الفن. وبالرغم من وقوع هذه الحركة على البطلان فى عشرينيات هذا القرن إلا أنها عاودت الكرة فى أربعينياته لتصبح على مشارف نظرية جديدة سوف تنهمر بعدها حلقة متصلة من التصورات التى تنتقل من (العمل) إلى (النص)، ويبدأ الفكر النقدى فتح سبل جديدة، بعدها استطاعت هذه (الشكلية) التركيز على الملامح المميزة للأدب، والوسائل الفنية وحيل الصنعة التى يختص بها.

التأويلية Hermeneutics

منهج قرائى يعتمد تجربة الذات والحواس فى (الظواهرية)، وينصب على اللغة والتراكيب فى (البنيوية)، ثم يصير توجها فرديا فى قراءة النصوص المبتدعة فى إطار اللغة الطبيعية وفق منحى (العلاماتية)، ولنا أن نستنتج أن هذا التصور هو ما سوف يستقر فى القراءة التفكيكية على أصولها ومنهجها؛ ليغدو معنيا بالمبادئ المنهجية فى تأويل النصوص.

الأيقونة Icon

مثل، أو صورة مباشرة للشئ ومشابهة له، ليست فى حاجة إلى علاقة طبيعية تربطها بالموضوع المشار إليه من قبيل التجاور كالمؤشر Index، ولا إلى علاقة تعسفية أو عرفية لمادى يدل على معنوى مثل الرمز Symbol، بينما هى علامة تعتمد على علاقة أساسها التشابه الظاهرى، وتحل محل الشىء المشابه، مثل صورة الشخص (الفوتوغرافية) أو المرسومة.

أيديولوجيم Ideologeme

أتت به إلى الساحة النقدية (جوليا كريستيفا) باعتباره وحدة واحدة تعنى بوظيفة ربط بنية أدبية ملموسة (رواية مثلا) ببنى أخرى (خطاب العلم مثلا)، ليكون وحدة جامعة يحيل إليها الفضاء النصى فى الممارسات الدلائلية، ويعنى تلك الوظيفة للتداخل النصى التى يمكن تراءتها (ماديا) على مختلف مستويات كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية، شأن (رحلة المعراج) فى قصيدة (قراءة) لـ (محمد عفيفى مطر)٠

المؤشر Index

هو كما تقول (سيزا قاسم) إقامة علاقة سببية بين واقعة لغوية أوحدث لغوى وبين شىء تدل عليه هذه الواقعة، مثل ارتفاع الصوت كمؤشر لحالة هياج المتكلم، وارتباط (المؤشر) بوجود علاقة سببية ترجع إلى ارتباط فيزيقى أو فعالية طبيعية هو أهم ما يميزه عن الإشارة التى يعمد فيها إلى القصدية٠

المحايثة Immanence

مصطلح يدل على الاهتمام بالشئ (من حيث) هو ذاته وفى ذاته – كما يقول (جابر عصفور)، فالنظرة المحايثة هى النظرية التى تفسر الأشياء فى ذاتها ومن حيث هى موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها، ويتجلى ذلك التصور فى فلسفة (الظواهرية) فى مجال علم اللسانيات وفى الشعرية على وجه الخصوص٠

التناصية Intertextuality

يرمى المصطلح كنظرية إلى أن النص المستحدث يتولد – ما كانت النظرة النقدية منحصرة فى النص المكتوب (البنية والنظام والنسق)– عن تفاعل خلاق بين منشئ النصى وما سبقته من نصوص أخرى، لتنضوى (التناصية) كما يقول (صلاح فضل) على عمليات الامتصاص والتحول الجذرى أو الجزئى لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض فى نسيج النص الأدبى المحدد، ووقع المصطلح فى كتابات (ميخائيل باختين) قبل أن تتبناه (كريستيفا) عام ١٩٧٦، واستقر الأمر لديها على أن (التناصية) هى الآلية الخاصة للقراءة الأدبية، وهى وحدها التى تحدث التدليل، بينما القراءة الخطية المشتركة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية لا تنتج إلا المعنى٠

المفارقة Irony

ورد عن اليونانية فى كلمة (Eironeia) على لسان أحد الأفراد الذين وقعوا فريسة لمحاورات سقراط، حتى كان يعنى طريقة استدراج شخص ما للاعتراف بجهله، وعند أرسطو كانت تعنى الاستخدام المراوغ للغة، وفى الأدب الرومانى وقع فى لفظ (Irona) وصار دليلا على وجود مستويين لمعنى الألفاظ أحدهما ظاهر والآخر خفى ويرمى إلى نوع من التورية، ثم كان المصطلح فى الإنجليزية (Irony) فى أوائل القرن السادس عشر حتى وجد سبيل العموم والشيوع فى نهاية القرن الثامن عشر ، ليعنى بقول الإنسان عكس ما يعنية أو أن يقول كلاما فى غير مقصده الحقيقى، إلى أن صار تعبيرا لغويا بلاغيا يرتكز على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ فى أى من الأعمال الأدبية، وأخيرا انتهى ليصبح موقفا ورؤية عالم يتخذها الأديب إزاء واقعه وقضاياه.

التجانسية Isotopie

استعارة (جريماس) من حقل الكيمياء والفيزياء (Isotopie = نظير)، ويعنى برصد المشاكلة والوحدة والتجانس فى النص.

اللغة Language

تتجاوز الإشارة اللغوية إلى المصطلح حال الفصل بينها وبين كل من الخطاب والكلام، ليراها سوسير فى العلاقة الأولى نظاما من الاختلافات حتى فصلت البنيوية بين نظامها الطبيعى والحدث الخطابى الذى تمخض عنه هذا النظام لتعنى اللغة بالمخزون الذهنى الذى تمتلكه الجماعة، ويصبح (الخطاب) عملية اختيار من ذلك المخزون – أما فى الثانية مع (الكلام) فهى تصبح مجموعة من العلاقات التى تشمل نسق الكتابة، ليستوجب الأمر الفصل بين هذه العلاقات كخاصية اجتماعية شاملة، وتقنية السلوك الفردى التى تفقد معياريتها حال التأصيل لهذه العلاقات.

الأدبية Literariness

يرد (إيخنباوم) ذلك المصطلح إلى (ياكبسون) فى معرض حديثة عن الدراسة الأدبية للأدب، والتى لا تعنى سوى بخصائصه الأدبية وحسب، أى أدبيته، ومعناها – كما يقول (محمد عنانى)- السمات التى إذا توفرت فى عمل ما أصبح أدبا.

وقد وقع ذلك ضمن توجهات المدرسة (الشكلية الروسية) ومناهضتها للواقعية الاشتراكية بدراسة شكل العمل الأدبى، لتخرج ما عداه مندرجا تحت الإخبار والتصريح والخضوع لمرجعية المعجم اللغوى فى تقنية الخطاب، ومن ثم فالأدبية

تقوم على دراسة العناصر الفنية التى تجعل من الأدب أدبا وتخلصه عما دونه من لغة وتقنية يمكن أن تستخدم فى أى وسيلة غير أدبية من وسائل التواصل؛ وتستخدم المادة الخام ذاتها التى يستخدمها الأدب وهى اللغة والتراكيب ودرجات الانحراف.

المولد Matrix

هو نواة المرجع النصى عند (سوسير)، والنواة الدلالية عند (ريفايتر)، والرحم أو البنية الأم عند (صلاح فضل)، وهو عبارة عن استجماع قوى البنية النحوية واللغوية فى أشد تكثيف لها يمكن أن يرد إلى كلمة واحدة قد لا تظهر فى النص وتتحقق عبر صيغ متتالية.

المعنى Meaning

إن كل ما يعنى هو، وكل مالا يعنى هو معنى أيضا، لأن الكينونة فى حد ذاتها معنى فى سياق ما، إنه إحدى حالات التواصل التى تنبنى اللغة بتقنياتها التواصلية المختلفة على تحقيق مراميها، وكلما ارتقى الخطاب ارتقت الوسيلة، وكلما ارتقت الوسيلة ارتقى معها التواصل الذهنى بآليات يحدوها التباين قدر استواء المرسل والمستقبل على حدود شفرتها، الأمر الذى يضع المعنى على سبل مستويات مختلفة للتواصل تبدأ من معنى الكلام المباشر- المستوى الأول عند الجرجانى - وتنتهى - إن كان ثمة نهاية لها - عند حدود اللامعنى الظاهرى.

الحداثية Modernism

مذهب فلسفى أدبى وفنى جاء من حقل الفنون التشكيلية ليعبر عن الحركات والأعمال الفنية المرتبطة بالحداثة فى مجالات الثقافة وعلم الجمال، وأصبحت رؤية أصحاب هذا المذهب ثورة على محاكاة الطبيعة إلى أن يجردها الفنان ويعيد صياغتها، وهى عند (كودن) تبين الانفصال عن القواعد المعروفة والتقاليد والعرف بوسائل جديدة تتطلع إلى مكانة الإنسان ووظيفته الكونية وكثير من التجارب فى الشكل والأسلوب، وعند (إيجلتون) تعنى وعيا ذاتيا متقلا بالاحتمالات، مثيرا فى حدثه باللحظة التاريخية الخاصة بالمرء، متشككا فى نفسه ومغبطا إياها فى آن واحد، إنها توحى بكبح وإنكار التاريخ فى صدمة الحاضر العنيفة، إنها حاضر بطريقة فريدة، ومستقبل رهن توجيه ذلك الحاضر المرجأ، إنها حس بتحول مرحلى فى نفس معنى وشرط الزمنية، وانقطاع كيفى فى أساليبنا الأيديولوجية للتاريخ المعاش، وكما يقول (هاو) عليها أن تناضل من أجل ألا تنتصر، كى لا تركن إلى

تقليد إلا إذا كان متجددا، حتى كانت إثراء نقديا أكثر مما كـــانت توجــها إبداعيــا خالصا.

الحداثة Modernity

مصطلح عربى الجذر، ينهض بالتغاير على محور الزمن، وينتمـــى فـــى الأصــل العربى إلى البدعة والابتداع، حتى كانت الحداثة الأولى عند أصحــاب (مدرســة البديع) فى العصر العباسى ونواة الكثافة الدلالية المحددة لمفــهوم الحداثــة – كمــا يقول المسدى – تعتمد مبدأ النسبية على اعتبارها مقولة ذات جوهر، ليصبــح كــل تحول جذرى هو بداية تحول زمنى جديد بالضرورة، مغاير، ومتلاحــق، ومطلــق يشرع للتصور تجريديته فى أن ينجلى فى أى زمـــان ومكـــان، وكـــأن (الحداثــة) أصبحت قيمة فنية مطلقة لا تنضوى على أى أيديولوجية ثابته سوى قدرتـــها علــى التغاير والتحول المستمر؛ لا كما يقع الأمر علـــى ثوابــت (الحداثيــة). والحداثــة الأوربية كانت قد وقعت فى أول الأمر فى حقل العلوم الاجتماعية لترتبط بـــالجذور والدوافع بقدر ما ترتبط بالظواهر والملامح، وهى فى ذلــك لاحقــة زمنيــة علــى (الحداثة العربية)، وكذلك على من أسموهم (المحدثين) فى فرنسا، وهم فريق مـــن الكتاب الذين اشتركوا فيما عرف بالنزاع بين القدامى والمحدثيــن (١٦٨٧–١٧١٤)، وكانوا يدافعون عن ضرورة التجديد فى الصيغ والموضوعات الأدبية، تواصلا مــع الجذر العربى القديم، ولم تكد تستقر على معطياتها (الحداثية) حتى خلفـــت حداثــة أوربية وفق حساسية فنية جديدة ورؤية عالم مغايرة، انعكســـت بـــالضرورة مــرة أخرى على المجتمع العربى حتى تفرقت حداثتين، اعتمدت الأوربية فـــى الأولــى جانبا كبيرا من الانقطاع عن الماضى، ومثلت فاعلية الموروث فـــى الثانيــة أشــد خصوصيات الحداثة العربية، فضلا عن معطيات أخرى تجلت فى الحداثتين.

وقد التمس (ياروسلاف استتكيفتش) هذه الخصوصية فى الحداثة العربية، وفصلـــها تماما عن ورد علم الاجتماع الذى أفضى إلى الحداثة الأوربية، كمـــا أفضـــى ورد علم الجمال عبر الفنون التشكيلية إلى (الحداثية)، لينصرف التصور العربى متمثـــلا رسوخا أشد فى الحياة الاجتماعية والثقافية فى بعض الأقطار العربية خاصـــة فـــى مصر، قبل أن تصبح (الحداثة) حالة نفسية راسخة وجزءا مـــن الكيـــان الأوربـــى وإحدى خصوصياته.

معنم Morpheme

يحمل على (علم الصـــرف Morphology)، مثلمـــا يحمـــل (Sememe) علـــى دراسات (علم العلامات Semiology)، وكذلك مصطلح (Styleme) الذى يحمـــل على دراسة (الأسلوبية Stylistics)، و (المعنم) هو أصغر وحدة لغوية دالة علـــى معنى، مثلما يكون الثانى أصغر وحدة علامية، والثالث أصغر وحدة أسلوبية، وكـــل قد استمد صوته الدال من العلم المتصل به.

موتيفة Motif

نمط دلالى متكرر ظاهر الوضع سواء أكان موضوعا أو حدثا قصصيا أو شـــخصية أو فكرة أو عبارة أو كلمة؛ فى أدب ما؛ أو نوع أدبى ما؛ أو نص ما، وهـــو عالـــة على الموضوع الأمامى، وتكون (الموتيفة) جزءا من موضوع تيمة رئيســـة علـــى اعتبار (التيمة Theme) أشمل وأعم.

الأسطورة Myth

ترد إلى (Mythos) فى اليونانية بمعنى (المنطوق)، وقد أخذت الكلمة أنغاما عـــدة صاحبتها حركة إيقاعية خاصة تتناسب والأداء، ومن ذلـــك الأداء كـــانت الشـــعيرة الأولى التى صاحبت ظـــهور الأســـطورة، وهـــى تعنـــى فـــى (علـــم الأســـاطير Mythology) الطقوس والشعائر التى كانت تؤدى فى المجتمعات البائدة اعتناقـــا لعقيدة معينة، وانصرف البعض إلى اعتبارها (خرافة) من قبيـــل الشـــيوع الخطـــأ، لعناية علم الأساطير بالميتافيزيقى، ثم تجرد التصور عند البعض فى تواطؤ ثـــالث ليدل على الحكاية المرتبطة بـــأصل عقـــائدى، مثـــل (إيزيـــس وأوزوريـــس)، و (سيزيف)، ولعل وقوعها عند (أرسطو) على المسرحية قـــد دفـــع البعـــض إلـــى اعتبارها رواية تحكى قصة دينية أو حدثا تاريخيا مـــهما فـــى العصـــور الغـــابرة، وتكون شخصياتها من الآلهة، أو أنصاف الآلهة، أو الأبطال العظـــام، أو الحكايـــة التى تستكشف أحد أبعاد الحقيقة وإن لم يكن البعد العلمى، وذلـــك مـــا يتســـق مـــع التواطؤ الثالث، حتى كان إعمالها فى تواطؤ رابع بوصفها لغة، وذلك هـــو المنـــهج الذى اعتمده (ليفى شتراوس) فى دراسة البنى الأسطورية التاريخيـــة واللاتاريخيـــة وتجسدت من خلاله فعالية نظرية (البنيوية)، حتى أسلمنا ذلك إلى تواطـــؤ خـــامس يتمثل روح الأسطورة فى الأعمال الأدبية، لنقع على (أسطرة) النص عنـــد (رولان بارت).

الطبيعية Naturalism

ينصرف هذا المذهب فى الأصل إلى حقل الفلسفة، ويصل إلى مستوى النظرية التى ترد الطبيعة الكونية إلى الوجود بغير خالق، وتذهب عند (أبيقور) إلى التسليم بسلطة الغرائز الطبيعية إلى اللذة بغير ألم، فكان انسياق الإنسان فيها وراء غرائزه الطبيعية، حتى عارضت كل الأديان التى وضعت نواميسها للسيطرة على هذه الغرائز.

وفى علم الجمال تتكىء على الفلسفة ذاتها بضرورة محاكاة العاطفة للطبيعة، ليتطور ذلك المعنى الجمالى بوطأته أرض الأدب ليصبح مرادفا لمفهوم الواقعية فى محاكاة الأديب لعوالم الطبيعة وشرائعها ونواميسها، وتجلت هذه الحركة فى المدرسة الأدبية التى ظهرت فى فرنسا، وكان على رأسها (إميل زولا).

النقد الجديد New Criticism

المصطلح فى الأصل يشير إلى نوع من الحركات فى النقد الأدبى، وكانت معظمها من الأمريكيين وظهرت فى عشرينيات هذا القرن ولم تتضح قبل بداية أربعينياته عندما نشر (جون كرورانسون) كتابه (النقد الجديد)، وقدم الحجة على ما يمكن أن ينتمى إلى واقعية الوجود النصى من لغة وتراكيب وبنية، وقد دافع هؤلاء النقاد الجدد عن القراءة المغلقة وقاموا بتقديم تحليل مفصل للبنية الشعرية بدلا من الاهتمام بعقل وشخصية الشاعر والمصادر وتواريخ الأفكار والمضامين السياسية والاجتماعية.

النرفانا Nirvana

يقع فى حقل المعرفة الفلسفى وعلم النفس معنيا بالديانة البوذية حال الوصول فيها إلى الانفصال التام بين الروح والجسد وقتل شهوات النفس، بالاتصال بالقوى الإلهية والهروب من طغيان الحياة الدنيوية، وهى أسمى مراتب السمو الروحى فى تعانق الفرد بالجوهر الميتافيزيقى للعالم، عساه يمحو مشاعر الألم والمعاناة والقلق بتعطيل الشعور المادى وإعمال الشعور الروحى.

الرواية Novel

تقع عند (باختين) على كونها أحد الأنواع الأدبية التى تتسم بالتجسيد الأسلوبى متعدد الأبعاد، والتغير الجذرى الذى تحدثه فى التناسق الزمنى للصورة الأدبية، وتكامل بنائها، ثم ارتباطها الوثيق مع الحاضر فى كل تجلياته المتعددة والمفتوحة.

وهى مازالت تعنى بالموضوع الحى المعروض فى صورة عضوية متفاعلة

الأجزاء، متكاملة العناصر، و(مازالت تحمل التفصيلات والجزئيات، وما زالــــت على احتفائها بالمكان والزمان حتى اكتسبت خاصية الطول،ويؤكد (اخنباوم) قدرتــها على خلق مراكز متقابلة فى الأحداث، وإبداع العقد المتوازية، وتكون النهاية فيـــها نقطة استرخاء لا نقطة توتر، وهى يمكن أن تعتبر رحلة طويلة عبر أماكن عديـــدة تعقبها عودة هادئة لتطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة المركبة التى لا تحل إلا بمســاعدة النسق الكلى المكون من معادلات متعددة المجــهول، تكــون الخطــوات الوســطى المفترضة لحلها أهم من الحل النهائى نفسه.

الأقصوصة Novella

لم تعتمدها جل التقسيمات للفنون القصصية كنوع أدبى، ولم يتقرر لــــها تخصـــص دلالي يخرجها من أسر تصور (القصة القصيرة)؛ حتى نســتطيع وضعــها كنـــوع قصصى مستقل سوى ما يمكن أن يقع عند البعض على معيــار الطــول، وإذا مــا اختص هذا المعيار ببعد نسبى بين (الأقصوصة) و (القصة القصـــيرة) فـــإن ذلــك بالطبع لا يؤهلها لخصوصية دلالية فنية ترقى بها إلى حد التميز.

إنية Ontology

يقع عند (أرسطو) على الوجود كما هو موجود، ليستقر الأمر على مبحث الوجـــود فى دراسة الكائن فى ذاته مستقلا عن أحواله وظواهره، ويتأتى الصوت الدال مـــن كلمتين يونانيتين، تدل الأولى على الكينونة (الوجود الكائن) والثانية علـــى الــدرس والمعرفة، لتكون عنايتها بـــ (علم الوجود) وذلــك مــا عرفــه الفلاســفة العــرب فاختاروا له (الإنية) من معنى (إن)- كما يقول الفارابى - الثبات والدوام والكمـــال والوثاقة فى الوجود والعلم بالشئ.

الكلام Parole

تنضوى ثنائية (اللغة / الكلام) عند (سوسير) على الفصل بين ما هو اجتماعى ومــا هو فردى، بين ما هو جوهرى وما هو عرضى، فليست (اللغة) وظيفة الفرد بـــل هى نتاج ما يهضمة منها بصورة سلبية لا يدخل التفكير فيها إلا من قبيل التصنيــف فقط، بينما (الكلام) على العكس من ذلك، فهو يجسدها فعلا فرديا وعقليا مقصـــودا، بمعنى خضوعه لمعايير فردية ترتبط باستعمالات الشفرة اللغوية للتعبير عن فكـــرة، وكذلك العملية النفسية والطبيعية التى تجلى هذه الاستعمالات.

ويعول بعض الباحثين على لغوى (مدرسة براغ) بعث وإحياء هذه الثنائيـــة المصطلحية، حتى أصبحت للغة عليتها الفنية التى تتجاوز ما يمكن أن يفلـــت مـــن

الرصد إزاء مستويات (الكلام) كعرض يروح ويجئ، فى الوقت الـــذى تنعــم فيــه (اللغة) بثبات الجوهر على أساس من الرقى الفنى المطلق، بما يحقق (النص) فـــى ذات هذه (اللغة)، ويعطى مشروعية تقنية لمداخلات النقد الجديدة خاصة (الأدبية) و (الشعرية)٠

الظواهرية Phenomenology

فلسفة دراسة الخبرة الحسية من زاوية وعى الفرد بها معنية بالظـــاهرة، وفـق مـــا يرى (هوسرل)،وهى تعتمد منهجا يؤدى إلى تثبيت الأشياء قبل الدخول إلى النـــص إعمالا لفعالية هذه التجربة الإدراكية فى النص، لتصبح (الظواهرية) طريقة للبحــث والكشف وليست مذهبا أو مدرسة، إنما هى فلسفة تعتمد النظرية التى تقـــول بـــأن المعرفة محصورة فى الظواهر المادية والعقلية، ولا تفهم الظاهرة إلا من مداخلتـــها مع ظواهر أخرى، وكأن الذهن لا يدرك سوى الظواهر، لـــذا كـــانت هـــى منـــهج الكشف عند أصحابها٠

الصويت Phoneme

جاء مصاحبا لا نتعاش علم اللغة العام وعلم الأصـــوات اللغويـــة فـــى الدراســـات الحديثة، وكان قد استخدمه (سوسير) بمعنى الحصيلة النهائية للانطباعات الســـمعية والوحدات المنطوقة، ويستقر تصوره الآن على اعتباره أصغر الوحدات الصوتيـــة الدالة٠

الشاعرية Poetic

خاصة إبداعية مردودة إلى الشاعر، وقيمة انطباعية مجردة، تستشـــرف الانفعـــال الجمالى والوجدانى بدرجة مطلقة؛ غير أنها تحتمل الصدق كمـــا تحتمـــل الكـــذب، وهى ترتكز مرحلة النقد الانطباعى لتوازى (الشعرية Poetics) فى مداخلات النقد الجديدة٠

الشعرية Poetics

يأتى سؤالها على غرار (الأدبية)، ما الذى يجعل عملامـــا عمـــلا شـــعريا؟ لتغـــدو الوسيلة التقنية التى افتقدتها إلى حدما (الأدبية)، ليستند المصطلح إلـــى نظـــام مـــن الهيمنة على الرسالة الشعرية، وتصبح المعرفة المستقصية للمبادئ العامة للشـــعر٠ وكانت عند (أرسطو) تعنى باستحضار الصورة، وعند (ابن رشد) صفة مميزة لمـــا هية الفن الشعرى، وعند (ياكبسون) يرتبط التصور بتقنية المنهج وإمكانـــه تجـــاوز النوع الأدبى إلى اعتبارها خاصية أدبية عامة تسعى نحو توثيق معيارية النصـــوص

من خلال لغة خاصة شأنها شأن (الأدبية) ومن طبيعتها ألا تحافظ المفردات على مردودها المعجمي أو الصرفي باعتباره قيدا يعوق مهمتها الشعرية، وكان الإنجاز الأهم للشعرية هو تقديم آليات جديدة للفهم النقدي تم على أساسها تفعيل القواعد النحوية والصرفية والبلاغية وتحويلها إلى عناصر تدخل في لب الكفاءة الحدسية لفهم الأدب، كما يقول (صلاح فضل)، فالشعرية لم تكن لتعني بالأعمال الأدبية في ذاتها، وإنما بتلك الإجراءات التي تجعلها كذلك.

الانصباب Poureness

يقع عند (ريفاتير) ضمن آلية التحليل الأسلوبي حيث تتجمع العناصر الناتجة عن الإجراءات الأسلوبية لتعتمد التوافق بين الجوانب الدلالية والصوتية، لتتركز وتتراكم في نقطة محددة يخرج منها كل إجراء أسلوبي مستقلا ظاهريا غير أنه يرتبط ببنية أكبر تمثل القوة التعبيرية التي تصب فيها جميع الاجراءات، أي أن (الانصباب) يمثل السياق الدلالي الذي يقيد معاني النص ويبين قصد المؤلف، كما أنه يعتبر الإجراء الوحيد - تقريبا- الذي لاخلاف على حدوثه بطريقة واعية من المؤلف.

التداولية Pragmatics

دراسة استخدام اللغة استخداما سياقيا واقعيا وعمليا، لتعني بالجمع بين الحركة نحو الداخل بتحديد الوسائل الفنية مثل الإضمار والافتراض المسبق والإقناع؛ والحركة نحو الخارج بإقامة العلاقة اللازمة بين هذه العناصر والقوى الموجودة خارج النص في عالم الكاتب والقارئ مثل علاقات السلطة، والتقاليد الثقافية، وآلية التوزيع والنشر ... إلخ، وتتنوع الموضوعات التي تتعامل معها في مجالات ثلاثة هي (العلاماتية Semiotics)، و (الدلالية Semantics)، و (النحوية Syntactics)، وتنشط في (اللسانيات) لدراسة اللغة من وجهة نظر مستخدميها واختياراتهم المطروحة والمعوقات التي تواجه ذلك في التعاملات الاجتماعية، ثم أثر كل ذلك على عملية الاتصال.

البرجماتية Pragmatism

مذهب فلسفي أمريكي أسسه (وليام جيمس) (١٨٤٢ - ١٩١٠) و (بيرس) (١٨٣٩- ١٩١٤)، ومؤداه أن صدق الفكرة أو الرأي هو النتيجة العملية التي تترتب عليها من حيث كونها مفيدة أو مضرة ليتجلى بشكل أو بآخر كنمط سلوكي.

قصيدة النثر The Prose Poem

تردها (سوزان برنار) إلى روايات (تليماك) و (دى بوس) فى نهاية القرن السابع عشر، وفى مقاله المنشور عام ١٩٢١ فى مجلة (تشابوك) يغيب التصور عن (ت٠إس- إليوت) فى الوقت الذى يهاجم فيه الصوت الدال، ولم تكد تقع (الحداثية) حتى وجدت (قصيدة النثر) مشروعيتها، وأصبحت قائمة على حدودها التى يمكن أن تفصلها عن النثر والشعر فى آن واحد كنوعين أدبيين لاحدود جامعة ولا مانعة لهما، لتصبح إرادة واعية للانتظام، وتكون لها وحدتها العضوية التى تشكل وحدة واحدة وعالما مغلقا، فى محاولة للإبقاء على كينونتها كقصيدة دون الإفراط فى أن تغدو نثرا خالصا٠

بيوريتانى (متزمت) Puritan

ينشط فى دائرة المجرد منذ القرن السادس عشر، وهو صفة لمن يتشدد فى التزام تعاليم الدين كما فهمها السلف من غير التجاء الى تجديد أو تأويل فيها، وهى غير (Purism) أو (الصفائية) التى هى نزعة لدى كل من يهتم بالكتابة والكلام وينحو نحو التزام الدقة والصحة فى التعبير حسبما تقرره قواعد الكلام المتواضع عليها فى لغة ما٠

القراءة Readerly

دخل عالم المصطلح جراء مزاوجة (الكتابة / القراءة) فى مداخلات النقد الجديدة خاصة (التفكيكية)، وهى عملية تفاعل بين الأنظمة اللاواعية التى تنطوى على ذات القارئ من ناحية، ولغة النص من ناحية أخرى، حتى أصبح للقارئ دور كبير فى تجسيد شفرات القراءة التى تجمع بين وعيه ولا وعيه، وبين ثقافته ولا شعوره، فى آن واحد على نحو يساهم إلى حد كبير فى إنتاج المعنى، وقد تقع القراءة على تصور سلبى يحقق فرضية النص المغلق دون اعتماد (الكتابة)٠

الواقعية Realism

بدأ إعمالها فى الحقل الفلسفى كمذهب يعنى بتقرير العالم الخارجى مستقلا عن الفكر، غير أنها بتمثلها نظرية (الانعكاس) أفضت إلى معنى معاكس وفق النظرة الأفلاطونية التى ترمى إلى أن العالم الخارجى إن هو إلا انعكاس للصور الذهنية أو للمثل الأعلى٠

والثابت أن الكتاب الألمان هم أول من طبق هذا المصطلح على الأدب حينما تحدث (شيلر) عام ١٧٧٨ عن الأدباء الفرنسيين، وفى عام ١٩٥٧قام (شامفلورى)

الفرنسى بنشر مجموعة من مقالاته تحت عنوان (الواقعية) ظهرت فيها ملامح المدرسة الأدبية التى تبتغى فى الفن تمثلا دقيقا للعالم الواقعى، وبالرغم من محاكمة (فلوبير) على قصته (مدام بوفارى)، فإنه لم يكد يذاع أمر (بلزاك) فى مقدمة مجموعته القصصية (الكوميديا البشرية) حتى استطاعت (الواقعية)النفاذ إلى أجواء ارحب، وكانت رؤيته فى هذه المقدمة بمثابة الإعلان عن توطيد المذهب الواقعى فى بداية النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

وجاءت واقعية (بلزاك) على مدى مناهضة (البرجوازية) وما كانت عليه من صلف واستغلال وجشع، مصورة الحياة الواقعية تصويرا أمينا، ولعل ذلك كان أحد تجليات العصر الذى بدأ ينطلق من الفكر المجرد فى توجهاته التى تجمع العلم والفن على ظهرانية الواقع، لينتقل إلى واقع أكثر جمالا، لم يكونوا بالغية الإاباتساق منظومة المادى والروحى التى راحت ضحية التشتت والفردانية الضعيفة والإغراق فى عالم هلامى لايسمن ولا يغنى من جوع.

الرومانسية Romanticism

ينحصر التصور فى قصص القرون الوسطى الشعرية والنثرية والتى تعنى بالبطولة والمغامرة والحب والمثالية والخيال والغموض والذاتية؛مارد الصوت الدال إلى (رومانسى)، أما إذا وقع النسب على صيغة المصدر الصناعى (رومانسية) فإن التصور يحتوى توجهات المدرسة الأدبية بخصائصها الفنية المناهضة للكلاسية، والتى ازدهرت فى أواخر القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر فى كل من ألمانيا وانجلترا وفرنسا؛ وما يمكن أن يخرج به إلى التجريد للنشاط الفعال فى الواقع المعاصر متجاوزا حدود النوع، وينشط ليصبح خاصة عامة فى الجنس الأدبى، أو توجها فنيا نظريا وتقنيا يمكنه أن يفلت من أسر التاريخ متمثلا بعضا من تلك التصورات التى وقع عليها فى الأصل، والتى بلغت عد الحصا، غير أن هذه التصورات لابد وأن تجتمع بالضرورة على تصور أوحد للإجازة الاصطلاحية، وهذا التصور هو ما يتمثل إلى حد كبير كل ما يتصل بإزكاء الجانب الروحى الوجدانى، والذاتى، والفردى،والمثالى والضعيف ، على حساب المادية الجماعية المطلقة والطاغية فى دائرة الصراع بين الخير والشر والمعنوى والمادى.

البياض الدلالى Semantic whiter

يقع عند (جريماس) على الدوال الفارغة المرجأة مثل أسماء الشخصيات الروائيـــة، حيث تتشكل بطريقة متطردة عبر إشارات تصويرية متتابعة تســـبح علـــى طـــول النص ولا تكتمل إلا فى نهايته.

العلاماتية Semiotics

نظرية معرفية تأتى فعاليتها حقل النقد الأدبى من خلال نمذجة الإطار الذى ينبغـــى أن يحكم الفكر ما اتسق ذلك مع الظواهر العلاماتية، شأنها فى ذلك شأن نظريـــات الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع أما أن تصبح نظريـــة نقديـــة يحـــاول البعـــض استقطاعها من حقل اللغة على كونها نتاجا شرعيا أدبيا للنقد الأدبى فهو ما يتنـــافى مع ما وصلت إليه التوجهات النقدية بعد (الشعرية)، وبدايـــة البحـــث فـــى جوهـــر انحراف اللغة الفنية والتى أفضت إلى انعتاق الدوال عـــن المدلـــولات - المســـوغ الشرعى الذى قيد فعالية العلاماتية - فى النص الأدبى، ومع ذلك ظلت (العلاماتيـــة) على اعتبارها حقيقة كائنة بالفعل كنظرية للتواصل وكلغة داخـــل اللغـــة يمكـــن أن تشكل نسقها ونظامها بدرجة ما ترتبط بمدى فعالية الدلالات المقيدة فى النص علـــى حساب الدلالات الحرة والعائمة.

القصة القصيرة Short story

كانت - إلى حد ما - من أشد الأنواع القصصية إخلاصاً للتخصص الدلالى، ربمـــا لظهورها المتأخر نسبياً- أواخر القرن التاسع عشر - على يد (موباســـان)، لتعنـــى لديه بتصوير حدث معين لايهتم الكاتب بما قبله أو بما بعده، وقد تنبنى على حـــدث أوحد له أثر أو معنى كلى تتصل فيه أجزاؤه، ويكون له بدايـــة ووســـط ونهايـــة، ويتضمن كيفية وقوعه وزمنه ومكانه وشخصه أو شخوصة، ويفضى إلى مضمـــون تقوم على رعايته التقنية من أول القصة إلى نهايتها، والنهاية هنا يعول عليها لحظـــة التنوير، والقصة القصيرة وحدة مستقلة لا يمكن تجزئتها، وقد تقوم علـــى اعتمـــاد التناقضات واللبس والتنافر والتضاد، وتلقى بثقلها إلى النهاية فتشبه القنبلـــة الملقـــاة من طائرة لكى تدمر الهدف بكل قوتها وسرعتها كما يقول (إيخنباوم).

العلامة Sign

تعنى عند (بيرس) شيئاً ما ينوب لشخص عن شيء ما بصفة ما، لذلك وقع كل مـــن الدال والمدلول كوحدتين منفصلتين، مثل كون الدخان علامة على النار، حتى اســـتند إلى ذلك الدرس العلاماتى فى العلوم الاجتماعية، وعند (سوسير) هى حقيقة ماديـــة

محسوسة تثير فى العقل صورة ذهنية لشئ له وجود فـــى الواقـــع، ولمـــا كـــانت انطلاقته من اعتباطية اللغة؛ فإنه لم يعتمد سوى الصورة الذهنية كما تقع فى ذهـــن المتلقى، لتقوى بذلك الرابطة بين الدال والمدلول، اكبارا للمدلول لاثقة فى الدال، ثـــم تتصرف فى التفكيكية لفض هذه الرابطة بعد الفصل بين التجربـــة والـــذات وحـــل مشكل الإحالة، ليتحقق بذلك الفضاء الشعرى الذى تسبح فيه العلامة.

الإشارة Signal

علامة صناعية أو اصطلاحية، يتم إنتاجها إراديا، لها دلالة واحدة لا تقبل التنويـــع ولا تختلف من شخص لآخر، مثل الإشارة الضوئية فى السيارة، وصفارة الإنـــذار، وإشارة المرور.

الواقعية الاشتراكية Socialist Realism

تم اعتمادها فى دستور اتحاد الكتاب السوفيت عام ١٩٣٤ معنيـــة بتســـجيل منـــهج الحياة فى المجتمع الاشتراكى، فتهتم بالسواد الأعظم من الشعب وبـــالأخص طبقـــة العمال والكادحين، وتبرز ما يعتريهم من معاناة من أجل لقمة العيش، ليصبح بذلـــك الفن أحد سدنة المجتمع وتابعا للحياة الاجتماعية، والأدب الواقعى الاشـــتراكى أدب موضوعى يتخذ مادته من العلاقات الإنسانية والعادات والقيم الجديدة.

وقد بلغت (الواقعية الاشتراكية) من الصلف ما جعل ميلادها على أنقـــاض المذاهب الأخرى حتى استلبت حرية الإبداع، وبالرغم من ذلك فقد وطدت أركـــان مذهب (الواقعية) فى الإبداع الأدبى، فضلا عن رصدها القوى الفاعلة فى المجتمـــع وحركتها إلى الأمام.

القصة Story

مصطلح أخرجته جل التقسيمات للأنواع القصصية من تفرد النوع الأدبـــى، ويحدد (جينيت) تصوره بالملفوظ السردى سواء أكـــان خطابـــا شـــفهيا أو مكتوبـــا يتضمن علاقة بحدث أو مجموعة أحداث، أو المضمون السردى؛ أى تتابع الأحـــداث التى يرويها الخطاب، أو الحدث المروى مردودا إلى فعل القص ذاته والذى بدونـــه لا يكون ملفوظا ولا مضمونا.

البنيوية Structuralism

مر التصور بالعديد من التحولات، فضلا عن أن كل بنيوى يحـــدد نســـقه الخاص من الفكر على نحو يميزه عن غيره، حتى أن (بارت) يقـــول "إن البنيويـــة ليست مدرسة أو حركة أو مفردات، بل نشاط يمضى إلى ما وراء الفلسفة، وتتـــألف

من سلسلة متوالية من العمليات العقلية التى تحاول إعادة بناء الموضـــوع لتكشــف عن القواعد التى تحكم وظيفته"، فى حين أن (دريدا) يقرر أن "البنيوية تحيـــا فـــى – وبالخلاف – الواقع بين وعدها وممارستها"، غير أنها استندت فى كـــل أحوالـــها على أن الإيمان باللغة وتقنيتها هو مدار الكشف عن أصل الأنساق الكونية المتجليـــة فى الذات الإنسانية، فاعتمدت على استنباط دلائلها من قواعد اللغة والنحو، ومنـــلحى التركيب، والتعارضات، والثنائيات الضديــــة (الحـــاضرة والغائبـــة)، والتحـــولات اللغوية، وذلك بارتكازها على أسس (بياجية) الثلاثة، وهى (الشمولية) فى عنايتـــــها بالتماسك الداخلى للوحدة حتى تصير كاملة فى ذاتها، وجمع خصـــائص الوحـــدات ككل يتفوق على كل وحدة على حدة، ثم (التحول) بمعنى قدرة البنية علــــى التولـــد واستحضار ذات القارئ لتفعيل النص، ثم (التحكم الذاتى) حينما لا تفتقر البنية إلـــى محرك من خارج النص على أن يبقى ارتكازها على أساسها الفلسفى الأول المتمثـــل فى اعتماد مبدأ (الثنائية Dualism) انطلاقا من الثنائيات الضديـــة عنـــد (جيـــوم) و(هيلمسلف) و(تشومسكى) و(ياكبسون)، والأخير كـــان لـــه فضـــل السـبق مـــع (كلودليفى شتراوس) فى تحول (البنيوية) من حقل العلوم الاجتماعية إلى الأدب عـــام ١٩٢٩، وكانت (مدرسة براغ) على رعايتها وتبنيها حتى قامت ثورة الطلاب فـــى فرنسا عام ١٩٦٨، ليعاد النظر فيها مرة أخرى، فى انقطاع تام عن بنيويـــة (ليفـــى شتراوس)، ولم يكد يأتى (بارت) و(دريدا) و(لاكان) وآخرون لإعادة ترميمها مـــن الداخل حتى وجدوا أنفسهم خارجها وعلى أعتاب نظرية أخرى هى (التفكيكية).

الأسلوبية Stylistics

يمكن حصر التصور المصطلحى أولا فى ضرورة الفصل بيـــن مستـــويين للغـــة ينحصر الأول فى الصفة التركيبية المجردة البحته والثانى يعنى بالصفة الوجدانيـــة التى تميز أى مبدع عن آخر، وثانيا فإن ارتكاز (الأسلوبية) عند (باليه) على مـــدى فعالية محور الاستبدال بالاختبار الفطن الذى يجرى بين مفردات اللغة؛ يجعل مـــن الغبن انصراف ذلك المحور إلى المتلقى، بل إنه خاصة أساسية مرتبطـــة بـــالمبدع ومدى تميزه أو اختلافه فى خلق مؤشرات أسلوبية بعينها دون أخرى، وثالثـــا فـــإن آلية التضاد التى دعا إليها (ريفايتر) تعتمد على ما وراء النص إلى منطقـــة تدخـــل بالتحديد فى إعمال التداعى، وقد تتجاوز بذلك ارتكاز (الأسلوبية) علـــى استـــنباط قواعدها من تركيباتها القائمة والحاضرة إلى ما ينصرف إلى توجه فلســـفى آخـــر، لتبقى (الأسلوبية) على عنايتها بالتراكيب الحاضرة ومدى علاقتها بالمنشئ.

الموضوع Subject matter

صورة فكرية مجردة، وهو ينتمى فى الشعر إلى الدعامة التى تستند إليها فكرة القصيدة، كما أنه حقيقة عامة تفسر نفسها خلال لغة خبرة الشاعر، وفى كل الأحوال فإنه يصبح جزءا لا يتجزأ من تصور التجربة ككل، وفى الوقت ذاته فإنه يختلف عن (المضمون) فى اتكاء الأخير على المستوى الدلالى، فى حين أن (الموضوع) يبقى عالة على المعنى.

السريالية Surrealism

تنصب عنايتها على ما فوق الواقع مردودا إلى واقع آخر يرد عن اللاشعور والعقل الباطن، ذلك الذى لا يقع على أى نظامية سوى نظامية المنبع (الفرد الواحد) حسبما تتسق الأمور مع تجربته الوجدانية، أو عفوية الطرح الإبداعى، ولا يبقى من محور الالتقاء بين المبدع والمتلقى أى أعراف أو معايير سلفية للتفاعل مع العمل سوى ما يرده أصحاب ذلك الاتجاه إلى ما يسمى بالنبضة الكهربية غير المرئية.

والمصطلح قد ابتكره الشاعر الفرنسى (أبو لينير Apollinair) ليصف به توجهه المتجاوز للاواقعى (ثدياترزياس)، ثم أعادله رونقه وتألقه (بريتون Breton) عام ١٩٢٤ ليدل به على مدرسة من الأدباء والفنانين تطمح إلى تحرير الإبداع الفنى من قيود العقل والمنطق، تواصلا مع ما أجلته أبحاث علم النفس من ثورة فى عالم اللاشعور.

الرمز Symbol

شىء حسى يحيل إلى شئ معنوى لايقع تحت الحواس، وقائم عل علاقة التداعى بين الشيئين، حسبما أحست بها مخيلة الرامز، والتقت عليه الذاكرة العظمى.

الرمزية Symbolism

إعادة تشكيل الواقع من قبيل التشكيل الرمزى له بما يتسق مع الرؤية الفنية للمبدع، وقد أعلن (جان موريا‌س) مبادئها فى صحيفة (الفيجاور) صبيحة ١٨ سبتمبر سنة ١٨٨٦ ، وبعد موت (فيكتورهوجو)، عام ١٨٨٥، وبعد اجتماع جمع كلا من (مالارمية) و (فرلين) و(رامبو) و(كروبير) و(جان موريا‌س)، وكان ذلك بمثابة التعميد الرسمى للرمزية التى دعت لشعر يستطيع أن يوحى بحياة الشاعر الداخلية ويجعل مما يرونه فى العالم رموزا للحالات النفسية، ولذلك سموا أنفسهم بالرمزيين.

التقنية Technique

ينشط اللفظ فى وضعه كإشارة لغوية على اعتباره أسلوبا أو طريقة عمل أو صنعة، وانتقل الى المجال المصطلحى للدلالة على طبيعة التكوين فى العمل الفنى وآلية الصياغة، حتى شاع مصطلح (Technical) دالا على التقنى فى المجال الفنى، و(Technic) فى مجال العلم التطبيقى.

المصطلح Term

إشارة لغوية، مفردة دالة أو جملة، متوارثة أو مستحدثة، بتعطل عمل العلاقة فيها بين الصوت الدال والصورة العينية، وتواطأت الذاكرة العظمى فيها على أحد تصورات العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية، يفترض ألا تختلف دلالته مهما اختلف الحقل الدلالى الواقع فيه.

النص Text

عرف على أنه كلمات مطبوعة يتألف منها الأثر الأدبى، غير أن مداخلات النقد الجديدة فى ما بعد البنيوية كانت قد انتقلت - كما يقول (بارت)- من (العمل) إلى (النص)، ليصبح (النص) هو المنوط به فعالية اللغة والتراكيب بوضع (الكتابة) فى درجة الصفر أو اللامعنى وعندها تنطلق المدلولات الى لا نهائية دلالية، وقد ارتبط المصطلح بالنظرية وتقنيتها بدرجة أشد حتى انضوى عليها تحوله الجذرى فى كل من البنيوية والعلاماتية والتناصية والتفكيكية.

التيمة Theme

يعنى عند (أرسطو) الفكرة التى هى موضع الاهتمام الأولى للمقالات والقصائد الغنائية، والصوت الدال ينتمى الى اللفظ اللاتينى (تايما) ويعنى الشئ الذى نضعه، واشتقت منه الفرنسية (تايماتيك) كنهج يباشر النصوص الأدبية بالكشف والتقويم، وينحصر التصور فى كون المصطلح يشير إلى الطريقة التى يميز بها المتحدث الأهمية النسبية لمادة موضوعه، وتعرف (التيمة) على أنها المكون الأساسى الأول للجملة أو للنص، مثل تيمة الحزن أو الفرح أو الحب أو الموت فى أى نص أو مجموعة من النصوص.

الطوطمية Totemism

مصطلح نشأ فى حضن الدراسات الأنثروبولوجية، ويعنى الاعتقاد بوجود علاقة خاصة بين حيوان أو نبت (يطلق عليه أو عليها اسم الطوطم) من ناحية، وجماعة

بشرية أو فرد من ناصية أخرى، وهناك محرمات فى علاقات النـــاس بطوطمـــهم وكذلك طقوس محددة، والاعتقاد أحيانا بأن الطوطم هو الجد الأعظم للجماعة.

الأثر التغريبى Verfrendungs effekt

فى المسرح الملحمى ينبنى على إيهام النظارة أنها تشاهد الواقع، وعند (بريشت) لــه توجه سياسى بإيقاظ الوعى بأن المؤسسات جميعا تعد من نتائج عملية التغير وهـــى قابلة لذلك.

رؤية العالم Weltanschauung

يعنى بالأساس المتيافيزيقى لنظرة الإنسان إلى الأشياء التى ينبنى عليـــها تصـــوره لمعنى الحياه، ليصبح رؤية شاملة وحدث فيه (الشعرية) بين عمـــل البـــاصرة فـــى الصورة الحسية والمتشكلة لغويا وفعل المخيلة الحلمى، وكان (فـــراى) قـــد ربطـــه بالنقد الحديث من خلال فكرة النماذج البدئية والأبنية الكليـــة العليـــا فـــى الأبنيـــة البشرية، أما(جولدمان) فربطه (بالبنيوية التوليدية) بتعبيرها عن الضمـــير الجمعـــى على اعتباره محصلة عملية التبئير التى يقوم بها النص الأدبى.

العمل Work

كان يطلق على أى أثر ينتجه الفنان أو الأديب لعرضه على الجمهور، وتجلى فـــى (الواقعية الاشتراكية) باعتباره الهدف الأسمى للنظريـــة ومحـــور تفعيلـــها ليتمثـــل الإنجاز الحقيقى لها ويحمل معطياتها الأيديولوجية السياســـية والاجتماعيـــة، وفـــى مداخلات النقد الجديدة أصبح (العمل) شاملا فعالية التجربة وفق منحـــى الصياغـــة المغلقة التى تنحو قبل ارتباط الدوال بالمدلولات على مايكنه المعنى حسبما يطرحـــه المنشئ وتخضع له عملية التفسير.

الكتابة Writerly

أصبح مصطلح (الكتابة) أحد تجليات نظرية (التفكيكية)،وأحد حوارييها الذين تبنـــوا دعوى النظرية من خلال تصوره، لينضوى على قيمة إيجابية تعنى بقارئ يســـاهم فى إنتاج الدلالة، وينهض التصور – كما يشير (جابر عصفور)– على التمييز بيـــن اللغة من حيث كونها أصواتا مسموعة ومنطوقة، ومن حيـــث كونـــها علامـــات أو نقوشا مرئية ومكتوبة، ولأن اللغة المنطوقة تنزع إلى مركزية اللوجـــوس بأســـبقية المشافهة وحفظها للتراث، فإن (الكتابة) تأتى لتحطيم ذلك الأثر الطـــاغى، لتتبـــدى الكتابة أصلا بعدما كانت تابعا، ثم هى تسعى لتحطيم مركزية البنية – كمـــا يـــرى

(دريدا) – أملا فى البحث عن القيم الخلاقة فى تقنية هذه الكتابة باعتبارها الأصـــل الممكن للغة.

رابعا : مسرد تعانق المصطلح الأدبى ومصطلحات الفنون (*)

بدا إلى أى مدى كانت فعالية الأصل المعرفى فى نظرية المصطلح النقـدى، ولاشك أن هذا الأصل يجسد فعالية التواصل على دائرة للفكر المجرد التـى تحكـم كينونة المنظومة البشرية فى منحاها التطورى، وهـو إذا اشـتمل تعـانق العلـوم والفنون؛ فإنه إزاء تعانق الفنون وبعضها بعضا يكاد يصبح مسلمة مطلقـة، تجلـت إلى حد كبير فى أطروحة البحث، حتى أوشك كل تغاير فلسفى أن يعم الفن قاطبـة، وفى الوقت ذاته فإن ثمة أصولا فنية لمصطلحات بعينها لم تكد تولد حتى غـادرت حقلها الفنى إلى الأدب والعكس صحيح، والرحلة بين المنبع والمصب لم تكن علـى قدرها من الفصل بقدر ما كانت من امتزاج، وليس من قبيل الحصر بل التدليل مـا يقع على ما يلى من مصطلحات حتى أمكن حصرها فى اتجاهين : الأول : المنحـى التقنى الإبداعى، والثانى: التوجه الفلسفى النظرى، ويشمل الأول مصطلحات مثل :

الشفرة Cipher

وقعت فى الأصل على اختصارات الأسماء فى توقيع الرسـامين علـى لوحاتـهم بأحرفهم الأولى، فى الوقت الذى كانت فيه (Code) تتمتع فى مدونة الاتصـالات بالمستوى الأول لإشارية اللغة، وبدخولها مجال الأدب وجدنا أن كليهما ينصهر فـى الرسو على تلك الملامح الفنية للغة والسياق التى تحقق التواصل الإبداعى من قبيـل (الانحراف)٠

الأيقونة Icon

لم تأت حقل (العلاماتية) فى الدراسات الاجتماعية والأدبية على غير تمثلـها فـى المجال الفنى الذى احتواها على كونها لوحة من الرسم أو تمثالا يتناول موضوعـا دينيا يقره العرف والعادات بنموذج مشابه بكل دقة للأصل، حتى كـانت الأيقونـة الأصيلة المرتبطة بالتوجه الدينى محصورة فيما بعد القرن الخامس الميلادى وحتـى وقتنا الحاضر، ليجتمع الرسم والنحت والتصوير والأدب على اعتبارهـا مثـلا أو صورة مشابهة للشئ٠

(*) تعتمد مرجعية مصطلحات الفنون هنا على :

1- Edward Luci

2- Herbert Read, Dictionary of Art and Artists.

الموتيفة Motif

وقعت فى مجال الفن على كونها العنصر الواضح المتميز الذى يمكن فصلـــه فـــى تصميم الصورة أو النحت أو البناء أو النموذج الذى هو موضوع الصـــورة، وفـــى ذلك التصور ما يتعانق مع كونها نمطا دلاليا متكررا ظاهر الوضع.

أما التوجه الثانى فينجلى بدرجة أشد فى التوجهات الفلسفية التى اشـــتملت محـــور التغاير فى المذاهب الأدبية والنظريات النقدية وامتدت إلى مداخلات النقد الجديـــدة حتى تعانق فيها الأدب والفن بصورة مطلقة ومنها مصطلحات :

الكلاسية Classicism

وهى نهج اتباعى فى الفن يشمل فنون العمارة الإغريقية والرومانية على اعتبارهـــا النماذج العليا التى يجب أن تحظى بالاتباعية لتمتعها بتحقيق التوازن بين الجســـدى المادى والعاطفى، ثم كانت فى جدتها أسلوبا للزخرفة يعتمد النماذج القديمة أيضـــا؛ غير أنها كانت هذه المرة معنية بعدم الإسراف والمبالغة فى الزخرفة التى اعتمـــدت التسطيح والتناسق الخطى بدلا من اللدونة والطواعية وقابلية التشكيل، ولعلها تلتقـــى مع الأدب فى ذلك، بالإعلاء من قدر النموذج اليونانى ونظرية المحاكاة الأرســـطية على اعتبار ذلك ميزان التوازن بين المادى والروحى فى انطلاقته الفلسفية الأولى.

الرومانسية Romanticism

وصلت هذه الحركة فى الفنون الجميلة ذروتها ما بين ١٧٩٠ – ١٨٤٠ واســـتندت إلى الإحساس بالطبيعة، والتأكيد على الإحساس الذاتى والإنسان، وعلـــى العاطفـــة والخيال كشئ معارض ومضاد للعقل، وكذا الغامض والغريب، وكأن ما وقـــع فـــى الأدب فى مناهضة الكلاسية مثله ما كـــان فـــى الفنـــون الجميلـــة، حتـــى أن ردة الرومانسية التى أعقبت بزوغ الواقعية الأولى فى الأدب وقعت هى الأخـــرى فـــى مجال الفنون أيضا وفى التزامن التاريخى ذاته، لنجد مرة أخرى أسلوبا رومانســـيا نظريا قوى فى الرسم وساد بين ١٩٣٠ – ١٩٤٠ ، ولكنه كان هذه المـــرة متـــأثرا بالسريالية مثلما وقع لدى الفرنســـى (كرســـتيان برنـــارد)، والأمريكـــى (يوجيـــن بيرمان)، والبريطانى (جون بايبر).

الواقعية Realism

كانت بقيادة الفنانين الفرنسيين وعلى رأسهم (كوربت) مناهضـــة للرومانســـية، وركز على إعادة الإنتاج الفورى لما هو كائن ويحقق التجربة الاجتماعية والحســـية، حتى كانت نزعة فنية نحو تصوير دقيق ومفصل للواقع شأن التصوير الفوتوغرافـــى

أو الضوئى، وتلك هى الواقعية الأولى كما وقعت فى الأدب وأدت إلى ردة الرومانسية حتى وقعت الواقعية الاشتراكية.

الطبيعية Naturalism

اتجاه فنى ساد أوربا خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وطبع المصورين والرسامين فكانوا أكثر اهتماما بتصوير التفاهات فى الحياة العادية ، وقد تفاوت الفنانون فى ذلك حتى اختلف (ديجاس) عن (أولف فان) عن (إليا ربين)، غير أنهم فى كل الأحوال اعتمدوا الإيحاء المأخوذ من الطبيعة ولم يعتمدوا النظرية الفكرية، وهذا ما حدا بهم إلى الاختلاف الطفيف بينهم وبين الفنانين الواقعيين وكأنما الجذر الفلسفى الذى احتوى النظرية فى الأساس كان امتداده الطبيعى على حد سواء بين الأدب والفنون.

الرمزية Symbolism

حركة فى الفن الأوربى عامة والفنون البصرية خاصة، انتشرت ما بين ١٨٨٣-١٩١٠، واعتمدت فكرة أن الاهتمام الرئيس فى الفن ليس التصوير المباشر، ولكن يمكن التعبير عن الأفكار بواسطة الرموز، وهكذا رفضت الموضوعية فى مواجهة الذاتية، وهو الأصل ذاته الذى اعتمدته النظرية الأدبية فى التقنية والإبداع.

التعبيرية Expressionism

كانت حركة ثورية فى الفن نشأت فيها الأشكال والقوالب الفنية من التفاعل الذاتى للواقع لا عن طريق مراقبته من الخارج، وبلغت حداً من السيطرة على أفكار وعواطف الفنان نتج عنه تشويها فى الشكل واللون؛ نظرا لعدم تمثله سوى الرؤية الشخصية للعالم، لتصبح الغاية تقنية التعبير، مثلما وقع الأمر فى الأدب، غير أن الأدب ظل على حاله فى عنايته بالشكل وأدوات التعبير، بينما غامت الرؤية فى الفن تبعا لخصوصيتها لدى الفنان.

السريالية Surrealism

بدأت عندما انشقت الحركة الدادية عن طريق بيان رسمى كتبه (بريتون)، واعتدها مذهبا ذاتى الحركة، وهذا الوصف ناسب الأدب أكثر مما ناسب الفن الذى تحول إلى كتابة سريالية، خاصة فى أعمال (آرب)، واجتمع كل من الأدب والفن على اعتبارها حديث العقل الباطن والطرح العفوى الإبداعى.

الواقعية الاشتراكية Socialist Realism

كانت شاملة كلا من الفنون والآداب فى دستور الاتحـــاد الســـوفيتى عـــام ١٩٣٤، وكانت تهدف إلى إنتاج فن مفهوم من قبل جموع الشعب العـــامل وإلـــهام النـــاس ودفعهم نحو الإعجاب بكرامة الإنسان العامل وواجبه نحو بناء الشيوعية، وفى هـــذا الوقت كانت المثالية البطولية للعمل والعامل، وكانت هى الغايـــة والـــهدف لرؤيـــة الفنان للعالم، من أجل خلق (مهندسين أكفاء للروح) كما يقول (ستالين).

الحداثية Modernism

هى الحركة التى أعقبت الرواد الطليعيين فى الفن وفـــن العمـــارة خاصـــة حتـــى سيطروا على الثقافة الغربية فى القرن العشرين، وفـــى مجـــال الأدب كـــانت لـــها توجهاتها الفكرية والمذهبية التى تلتقى مع الفن فى الجذر الفلسفى ذاته.

ما بعد الحداثية Post Modernism

استخدم هذا المصطلح ليضيف محاولة تعديل وانتشار تقليد (الحداثة) فى فن العمـــارة فى القرن العشرين مع بعض الاقتباسات من المذهب الكلاسى فى تبعيتـــه للنمـــوذج الإغريقى والرومانى، وقد استخدم هذا المصطلح فى سياق الكلام عن فن العمـــــارة عند (جوزيف هدنت) (١٩٤٩)، ولكن الذى أعطاه دائرة أوسع من الانتشـــــار هـــو (تشارلز جنكس) واتباعة منذ عام ١٩٧٥، وقد كان الرجـــوع إلـــى الأصالـــة هنـــا معتمدا تطور الفن تطوراً حتميا نحو التعبير التجريدى والشكلى الصرف.

ولعلها كانت فعالية (الحداثة العربية) بتبنيها الحفاظ على الموروث والتواصـــل مـــع الأصالة حتى تمثلت نظريات ما بعد البنيوية، قبل أن يدرك ذلك المنحـــى الفكـــرى الأوربى فى سياق الأدب.

لاغرو إذن فى الحديث عن تعانق المصطلـــح الأدبـــى مـــع مصطلحـــات الفنون، خاصة إذا أدركنا أن جل التصورات المصطلحية تنضـــوى علـــى منحـــى تجريدى يشتمل الأدب ضمن منظومة الفنون الجميلة السبعة، والتى تلتقى جميعـــها على إزكاء الجانب الذهنى والوجدانى للنفس البشرية حتـــى لـــو داهنـــت المنحـــى الفلسفى بغية توثيق الأصول أو تواصلا على فلك المجرد مع دائرة الفكر البشرى.

قائمة المصادر والمراجع والدوريات

أولاً : المصادر والمراجع العربية الحديثة :

١. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٢ ط٣ .

٢. إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٥ ط٥

٣. إبراهيم مدكور وآخرون، تعريب التعليم الجامعي والعالى، الأمانة لاتحاد الجامعات العربية، القاهرة سنة ١٩٨٠ .

٤. أحمد إبراهيم الهوارى وآخرون، شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، عين للدراسات الإنسانية، القاهرة سنة ١٩٩٥ .

٥. أحمد زكى بدوى، معجم الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصرى واللبنانى سنة ١٩٩١ .

٦. أحمد محمد المعتوق، الحصيلة اللغوية، عالم المعرفة ع ٢١٢ أغسطس سنة ١٩٩٦ .

٧. أدونيس (على أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت سنة ١٩٧٨ ط٢ .

٨. إسماعيل أدهم، أدباء معاصرون، تحرير وتقديم أحمد الهوارى، دار التضامن، القاهرة سنة ١٩٨٤ .

٩. إسماعيل أدهم، شعراء معاصرون، تحرير وتقديم أحمد الهوارى، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٨٤ .

١٠. تمام حسان، الأصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢ .

١١. تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء سنة ١٩٨٠ .

١٢. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب سنة ١٩٨٣.
١٣. جابر عصفور، إضاءات، كتاب الثقافة الجديدة ع ١٥ سنة ١٩٩٤ .
١٤. جابر عصفور، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار المعــارف سنة ١٩٧٣.
١٥. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة سنة ١٩٩٤.
١٦. حسن البنا عز الدين، قصيدة الظعائن فى الشعر الجاهلى، عين للدراســات، القاهرة سنة ١٩٩٣.
١٧. رمضان عبد التواب، المدخل إلى اللغة، مكتبة الخانجى سنة ١٩٨٥ ط٢.
١٨. السعيد الورقى، لغة الشعر العربى الحديث، دار المعارف سنة ١٩٧٩.
١٩. سمير سرحان، دراسات فى الأدب المسرحى، مكتبـــة غريـــب، القـــاهرة د.ت.
٢٠. سيد حامد النساج، فى الرومانسية والواقعية، مكتبة غريب، القاهرة ســـــنة ١٩٨١.
٢١. سيزا قاسم وآخرون، مدخل إلى السميوطيقا، دار إليـــاس، القـــاهرة ســـنة ١٩٨٦.
٢٢. شكرى عياد، بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة ســـنة ١٩٩٠.
٢٣. شكرى عياد، دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، القاهرة سنة ١٩٨٧.
٢٤. شكرى عياد، الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٨.
٢٥. شكرى عياد، اللغة والإبداع، إنترناشيونال، القاهرة سنة ١٩٩٨.
٢٦. شكرى عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عنـــد العـــرب والغربييـــن، عـــالم المعرفة ع ١٧٧ سبتمبر سنة ١٩٩٣.

٢٧. صلاح عبد الصبور، حياتى فى الشعر، الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب سنة ١٩٩٥.
٢٨. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، كتابـــات نقديـــة ع ٢٦ يناير سنة ١٩٩٥.
٢٩. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، كتابـــات نقديـــة ع ٥٤ ســـنة ١٩٩٦ .
٣٠. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، كتابات نقدية ع ٢٣ سنة ١٩٩٣.
٣١. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، علم المعرفـــة ع ١٦٤ ســـنة ١٩٩٢.
٣٢. صلاح فضل، علم الأسلوب، الهيئة العامة للكتاب، دراسات أدبيـــة ســـنة ١٩٨٥ ط٢.
٣٣. صلاح فضل، منهج الواقعية فى الإبـــداع الأدبـــى، دار المعـــارف ســـنة ١٩٨٠ ط٢.
٣٤. صلاح فضل، نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٨.
٣٥. طوبيا العنيسى، تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغـــة العربيـــة، دار العـــرب، القاهرة سنة ١٩٦٥.
٣٦. عدل فاخروى، علم الدلالة عند العرب، دار الطليعة، بيروت سنة ١٩٨٥.
٣٧. عاطف جودة نصر، الرمز الشعرى عند الصوفية، دار الأندلس، بـــيروت سنة ١٩٨٣.
٣٨. عبد الحميد إبراهيم، نقاد الحداثة، نادى القصيم بـــبريدة، الســـعودية ســـنة ١٩٩٥ .
٣٩. عبد السلام المسدى، قضية البنيوية، دار أمية، تونس سنة ١٩٩١.
٤٠. عبد السلام المسدى، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونســـية للنشـــر سنة ١٩٨٩ ط٢.

٤١. عبد السلام المسدى، النقد والحداثة، دار أمية، تونس سنة ١٩٨٩.
٤٢. عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، نادى جدة الثقافى سنة ١٩٨٥.
٤٣. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة، القاهرة سنة ١٩٧٨.
٤٤. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة، القاهرة سنة ١٩٧٨.
٤٥. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربى، القاهرة ط ٨ د.ت.
٤٦. عز الدين إسماعيل، الشعر العربى المعاصر، دار العودة، بيروت سنة ١٩٨١ط٣.
٤٧. على القاسمى، المصطلحية، الموسوعة الصغيرة ع ١٦٩، العراق سنة ١٩٨٥.
٤٨. فتح الله سليمان، الأسلوبية، الدار الفنية للنشر، القاهرة سنة ١٩٩٠.
٤٩. لويس عوض، دراسات فى النقد والأدب، المكتب التجارى للطباعة والنشر، لبنان سنة ١٩٦٣.
٥٠. مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت سنة ١٩٧٥.
٥١. مجدى وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت سنة ١٩٨٤.
٥٢. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، دار العودة، بيروت سنة ١٩٧٩.
٥٣. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة العامة للكتاب، دراسات أدبية سنة ١٩٨٤.
٥٤. محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، كتابات نقدية ع٤٥ سنة ١٩٩٥.

٥٥. محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، دار لونجمان، أدبيــات ســنة ١٩٩٦.
٥٦. محمد عنانى، من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامــة للكتــاب سنة ١٩٩٥.
٥٧. محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، دار نهضة مصر سنة ١٩٧٩.
٥٨. محمد فؤاد عبد الباقى، المعجم المفــهرس لألفــاظ القــرآن الكريــم، دار الحديث، القاهرة سنة ١٩٨٧.
٥٩. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية فى الشعر المعــاصر، دار المعــارف سنة ١٩٨٤ط ٣.
٦٠. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى، المركز الثقــافى بــالمغرب ســنة ١٩٨٥.
٦١. محمد مندور، النقد المنهجى عند العرب، دار نهضة مصر د. ت.
٦٢. محمد مندور، فن الشعر، المكتبة الثقافية، القاهرة سنة ١٩٦٥.
٦٣. محمد مندور، فى الأدب والنقد، دار نهضة مصر سنة ١٩٧٨.
٦٤. محمد الهادى الطرابلسى، فـــى منهجيـــة الدراســـة الأســلوبية، مركــز الدراسات، تونس سنة ١٩٨١.
٦٥. محمود ذهنى، تذوق الأدب، مكتبة الأنجلو ط ٣ د.ت.
٦٦. محمود فهمى حجازى، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، مكتبـــة غريــب، القاهرة سنة ١٩٩٣.
٦٧. مصطفى عمر، التجربة الشعرية فـــى القصيـــدة العربيـــة القديمـــة، دار المعارف سنة ١٩٧٩.
٦٨. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبـــداع الفنـــى، دار المعــارف ســنة ١٩٩٠.

٦٩. مصطفى ناصف، اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصباح سنة ١٩٩٢.
٧٠. يمنى العيد، فى معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت سنة ١٩٨٣.

ثانيًا : المراجع العربية القديمة :

٧١. ابن خلدون، المقدمة، دار الشعب د.ت.
٧٢. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف د. ت.
٧٣. التهانوى، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفى عبد البديع، المؤسسة المصرية سنة ١٩٦٣.
٧٤. الجاحظ، البخلاء، تحقيق طه الحاجرى، دار المعارف سنة ١٩٩٠ ط٥.
٧٥. الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة الحلبى سنة ١٩٤٤.
٧٦. الجرجانى (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، دار المدنى، جدة د. ت.
٧٧. الزمخشرى، أساس البلاغة، دار الشعب، القاهرة سنة ١٩٦١.
٧٨. الزمخشرى، الكشاف، دار الريان للتراث، القاهرة سنة ١٩٨٧ ط٣.
٧٩. الغزالى (أبو حامد)، معيار العلم تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٦١.
٨٠. القرطاجنى (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق ابن الخواجة، دار الكتب الشرقية، تونس سنة ١٩٦٦.
٨١. القرطبى، تفسير القرطبى، دار الشعب، القاهرة د.ت.
٨٢. الكاشانى (عبد الرازق)، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار سنة ١٩٩٢.
٨٣. النسفى، تفسير القرآن الجليل، وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٣٩.

ثالثاً : المراجع الأجنبية المترجمة :

٨٤. إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، آفاق الترجمة ع١٧ سنة ١٩٩٦ .

٨٥. تشارلز شادويك، الرمزية، ترجمة نسيم إبراهيم، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٢.

٨٦. تيرى إيجلتون، مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، كتابات نقدية ع ١١ سبتمبر سنة ١٩٩١.

٨٧. تيرى إيجلتون. وأخرون، مدخل إلى ما بعد الحداثة، ترجمة أحمد حسان، كتابات نقدية ع ٢٦ مارس سنة ١٩٩٤.

٨٨. جورج بوزنر وآخرون، معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٦ ط ٢.

٨٩. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهى، دار توبقال، المغرب سنة ١٩٨١.

٩٠. جون ستروك، البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة ع١٠٦ يناير سنة ١٩٩٦.

٩١. جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة سنة ١٩٨٥.

٩٢. خوسيه إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، دار غريب، القاهرة سنة ١٩٩٢.

٩٣. ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٦.

٩٤. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، آفاق الترجمة ع ١ سنة ١٩٩٥.

٩٥. رولان بارت، أساطير، ترجمة سيد عبد الخالق، آفاق الترجمة ع٥ سنة ١٩٩٥.

٩٦. رولان بارت، قراءة جديدة لبلاغة قديمة، ترجمة عمر أوكان، أفريقيا الشرق سنة ١٩٩٤.

٩٧. سانت بيف وآخرون، الرومانتيكية مالها وما عليها، ترجمة أحمد حمدى، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٦.

٩٨. سوزان برنار، قصيدة النثر، ترجمة زهير مجيد، آفاق الترجمة ع ٢١ ديسمبر سنة ١٩٩٦.

٩٩. سى - دى لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف وآخرين، الدار الوطنية بغداد سنة ١٩٨٢.

١٠٠. غاستون بلاشار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت سنة ١٩٨٤ ط ٢ .

١٠١. فردينان دى سوسير، علم اللغة العام، ترجمة بوئيل يوسف، بيت الموصل العراق سنة ١٩٨٨ ط ٢ .

١٠٢. ليليان فرست وآخرون، موسوعة المصطلح النقدى، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة، العراق سنة ١٩٨٢ ط ٢.

١٠٣. مارجريت روز، ما بعد الحداثة، ترجمة أحمد الشامى، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٤.

١٠٤. يورى لوتمان، تحليل النص الشعرى، ترجمة محمد فتوح، دار المعارف سنة ١٩٩٥.

رابعًا : المراجع الأجنبية :

105 - **B .B. C** Group, English Dictionary, Dar Al - Maaref, Cairo .

106 - **David Crystal**, Adictionary of linguistics and phonetics, Black well, Oxford and combrige, 1989.

107 - **Edward Lucie - Smith**, Dictionary of Art Terms, (World of Art) Series, Thames and Hudson Ltd, London, 1993 .

108 - **Herbert Read**, Dictionary of Art and Artists, (World of Art) Series, Thames and Hudson Ltd, London, 1994 .

109 - **J.A.Cuddon**, Adictionary of Literary Terms, Benguin Books, London, 1982

110 - **Jermy Hawthorn**, Criticism and Critical Theory, Strat ford, Second Series, 1985 .

خامسا : الدوريات :

١-	إبداع	ع٣ س٥ مارس سنة ١٩٨٧	أحمد عبد المعطى حجازى	اعترفات حول المعنى
٢-	الأقلام العراقية	ع٤ سنة ١٩٧٨	نبيلة إبراهيم	البنائية بين العلم والفلسفة
٣-	ألف	ع٣ سنة ١٩٨٣	أحمد شمس الدين الحجاجى	صانع الأسطورة
٤-	ألف	ع٣ سنة ١٩٨٣	شاكر عبد الحميد	لغة الحلم والأسطورة فى شعر السبعينيات فى مصر
٥-	ألف	ع٤ سنة ١٩٨٤	سامية محرز	المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبى
٦-	ألف	ع٤ سنة ١٩٨٤	صبرى حافظ	التناص وإشاريات العمل الأدبى
٧-	ألف	ع٨ سنة ١٩٨٨	حسن حنفى	قراءة النص
٨-	ألف	ع١١ سنة ١٩٩١	رمضان بسطاويسى	أنطولوجيا الجسد والإبداع
٩-	الحياة التونسية	ع١ أكتوبر سنة ١٩٧٧	رشدى الغزالى	مسألة القصة من خلال بعض النظريات الحديثة
١٠-	عالم الفكر	ع١ يونية سنة ١٩٨٤	لطفى عبد الوهاب	عن المسرح الشعرى
١١-	عالم الفكر	ديسمبر سنة ١٩٨٤	خالد سليكى	من النقد المعيارى إلى النقد اللسانى

١٢-	عالم الفكر	مارسة سنة ١٩٨٦	أنطوان طعمة	السميولوجيا والأدب
١٣-	عالم الفكر	مونية سنة ١٩٩٠	سيزا قاسم	القارئ والنص
١٤-	عالم الفكر	يونية سنة ١٩٩٤	سعد مصلوح	من الجغرافيا اللغوية إلى الجغرافيا الأسلوبية
١٥-	عالم الفكر	يونية سنة ١٩٩٤	صلاح فضل	نحو تصور كلى لأساليب الشعر العربى
١٦-	عالم الفك	يونية سنة ١٩٩٤	مازن الوعر	الاتجاهات اللسانية المعاصرة
١٧-	عالم الفكر	يونية سنة ١٩٩٤	محمد فتوح أحمد	جدليات النص
١٨-	عالم الفكر	ديسمبر سنة ١٩٩٤	محمود الربيعى	مداخل نقدية معاصر ة
١٩-	عالم الفكر	يونية سنة ١٩٩٥	شاكر عبد الحميد	الدراسات النفسية والأدب
٢٠-	عالم الفكر	يونية سنة ١٩٩٥	فتحى أبو العنين	التفسير الاجتماعى للظاهرة الأدبية
٢١-	عالم الفكر	مارس سنة ١٩٩٦	عادل فاخورى	حول إشكالية السميولوجيا
٢٢-	عالم الفكر	مارس سنة ١٩٩٦	محمد إقبال عروى	السيمانيات
٢٣-	علامات	ج٨م٢ يونية سنة ١٩٩٣	توفيق الزيدى	أسس الأصطلاحية النقدية العربية
٢٤-	علامات	ج٨م٢ يونية سنة ١٩٩٣	عبد السلام المسدى	المصطلح النقدى وآليات صياغته
٢٥-	علامات	ج٨م٢ يونية سنة ١٩٩٣	عز الدين إسماعيل	جدلية المصطلح الأدبى
٢٦-	علامات	ج٨م٢ يونية سنة ١٩٩٣	محمد صالح الشنطى	تقنيات السرد الروائى
٢٧-	علامات	ج٨م٢ يونية سنة ١٩٩٣	محمد محمد حلمى .	أسس الصطلحية
٢٨-	علامات	ج٨م٢ يونية سنة ١٩٩٣	محمد النويرى	المصطلح اللسانى النقدى
٢٩-	علامات	ج٢٠م٥ يونية سنة ١٩٩٦	خليل الموسى	الإبهام والغموض فى الشعر العربى المعاصر
٣٠-	علامات	ج٢١م٦ سبتمبر	أحمد ويس	وظيفة الانزياح

سنة١٩٩٦

٣١-	علامات	ج٢١م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦	بييرمارك دوبيازى (ترجمة الرحوتى)	التناصية
٣٢-	علامات	ج٢١م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦	ديفيد كريستال (ترجمة مازن)	علم الدلالة
٣٣-	علامات	ج٢١م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦	لويل سومفيل (ترجمة وائل بركات)	التناصية
٣٤-	فصول	م٢ع٣ سنة ١٩٨٢	حفيظة عبد المنعم	مسرح القسوة
٣٥-	فصول	م٢ع٣ سنة ١٩٨٢	هيام أبو الحسن	المسرح المصرى القديم
٣٦-	فصول	م٢ع٣ سنة ١٩٨٢	سامية أسعد	القصة وقضية المكان
٣٧-	فصول	م٢ع٣ سنة ١٩٨٢	شكلوفسكى	بنية القصة
٣٨-	فصول	م٢ع٣ سنة ١٩٨٢	صبرى حافظ	الخصائص البنائية
٣٩-	فصول	م٢ع٣ سنة ١٩٨٢	طه وادى	عالم سعد مكاوى
٤٠-	فصول	م٢ع٣ سنة ١٩٨٢	محمد عنانى	مدخل إلى المسرح
٤١-	فصول	م٢ع٣ سنة ١٩٨٢	نعيم عطية	مؤثرات أوربية
٤٢-	فصول	م٣ع٣ سنة ١٩٨٣	رجاء عبد المنعم جبر	فلسفة الأدب والأدب المقارن
٤٣-	فصول	م٣ع٤ سنة ١٩٨٣	إيخنباوم	أو هنرى ونظرية القصة القصيرة
٤٤-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	إعتدال عثمان	الشعر والموت فى زمن الاستلاب
٤٥-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	تمام حسان	اللغة والنقد الأدبى
٤٦-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	زكى نجيب محمود	الفلسفة والنقد الأدبى
٤٧-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	سامية أسعد	النقد المسرحى والعلوم الإنسانية
٤٨-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	صلاح فضل	من الوجهة الإحصائية فى الدراسات
٤٩-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	فريال جبورى غزول	العالم والناقد والنص
٥٠-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	محمد حافظ دياب	النقد الأدبى وعلم الاجتماع
٥١-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	محمد الكردى	النقد البنيوى

٥٢-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	هدى وصفى	قراءة فى فكرة طه حسين
٥٣-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	يحيى الرخاوى	إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبى
٥٤-	فصول	م٤ع٢ سنة ١٩٨٤	أحمد شمس الدين الحجازى	الأسطورة والشعر العربى
٥٥-	فصول	م٤ع٢ سنة ١٩٨٤	ت.إس.إليوت	نثر ونظم (وثائق)
٥٦-	فصول	م٤ع٢ سنة ١٩٨٤	حسن البناعز الدين	الدوريات الإنجليزية
٥٧-	فصول	م٤ع٢ سنة ١٩٨٤	سيزا قاسم	حول بوبطيقات العمل المفتوح
٥٨-	فصول	م٤ع٢ سنة ١٩٨٤	على البطل	الغزل العذرى واضطراب الواقع
٥٩-	فصول	م٤ع٢ سنة ١٩٨٤	نادية كامل	الموباسانية
٦٠-	فصول	م٤ع٣ سنة ١٩٨٤	خالدة سعيد	الملامح الفكرى للحداثة
٦١-	فصول	م٤ع٣ سنة ١٩٨٤	فريال جبورى	فيض الدلالة وغموض المعنى
٦٢-	فصول	م٤ع٣ سنة ١٩٨٤	كمال أبو ديب	الحداثة/ السلطة/ النص
٦٣-	فصول	م٤ع٣ سنة ١٩٨٤	محمد برادة	اعتبارات نظرية
٦٤-	فصول	م٤ع٣ سنة ١٩٨٤	محمد حافظ دياب	الإثنوميثودولوجيا
٦٥-	فصول	م٤ع٤ سنة ١٩٨٤	إدوار الخراط	قراءة فى ملامح الحداثة
٦٦-	فصول	م٤ع٤ سنة ١٩٨٤	جابرعصفور	معنى الحداثة فى الشعر
٦٧-	فصول	م٤ع٤ سنة ١٩٨٤	سمية سعد	التفكيك النظرية والتطبيق
٦٨-	فصول	م٤ع٤ سنة ١٩٨٤	صالح جواد الطعمة	الشاعر العربى المعاصر
٦٩-	فصول	م٤ع٤ سنة ١٩٨٤	عبد الله الغذامى	كيف نتذوق قصيدة حديثة
٧٠-	فصول	م٤ع٤ سنة ١٩٨٤	فردوس البهنساوى	عناصر الحداثة
٧١-	فصول	م٤ع٤ سنة ١٩٨٤	هدى وصفى	حداثة الميلودراما
٧٢-	فصول	م٤ع٤ سنة ١٩٨٤	ياروسلاف ستتكيفتش	ما بعد القراءة الأولى
٧٣-	فصول	م٥ع١ سنة ١٩٨٤	أحمد درويش	الأسلوب والأسلوبية
٧٤-	فصول	م٥ع١ سنة ١٩٨٤	إعتدال عثمان	النص نحو قراءة نقدية إبداعية

٧٥-	فصول	م٥ع١ سنة ١٩٨٤	بان موكار وفسكى (ترجمة ألفت كمال)	اللغة المعيارية واللغة الشعرية
٧٦-	فصول	م٥ع١ سنة ١٩٨٤	صلاح فضل	علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة
٧٧-	فصول	م٥ع١ سنة ١٩٨٤	محمد الهادى الطرابلسى	النص الأدبى وقضاياه
٧٨-	فصول	م٥ع١ سنة ١٩٨٤	النصف عاشور	مشروع تنظيرى فى وصف الدال
٧٩-	فصول	م٥ع١ سنة ١٩٨٤	نبيلة إبراهيم	حوار مع: ولفانج إيزر
٨٠-	فصول	م٥ع١ سنة ١٩٨٤	نبيلة إبراهيم	القارئ فى النص
٨١-	فصول	م٦ع٢ سنة ١٩٨٦	رجاء عيد	بواكير المصطلحات النقدية
٨٢-	فصول	م٦ع٢ سنة ١٩٨٦	سوزان ستتكيفتش (ترجمة أحمد عثمان)	أبو تمام فى موازنة الأمدى
٨٣-	فصول	م٦ع٢ سنة ١٩٨٦	فان جيلدر (ترجمة عصام بهى)	بدايات النظريات فى القصيدة
٨٤-	فصول	م٦ع٢ سنة ١٩٨٦	مصطفى ناصف	الصيغة الإنسانية للدلالة
٨٥-	فصول	م٦ع٢ سنة ١٩٨٦	وليد منير	نموذج للمرأة فى الفعل والشعر المعاصر
٨٦-	فصول	م٧ع١،٢ سنة ١٩٨٧	خالد سليمان	ظاهرة الغموض فى الشعر الحر
٨٧-	فصول	م٧ع١،٢ سنة ١٩٨٧	شاكر عبد الحميد	الحلم والكيمياء والكتابة
٨٨-	فصول	م٧ع١،٢ سنة ١٩٨٧	صلاح فضل	نص شعرى
٨٩-	فصول	م٧ع١،٢ سنة ١٩٨٧	عبد الله الغذامى	نماذج للمراة فى الفعل الشعرى المعاصر
٩٠-	فصول	م٧ع١،٢ سنة ١٩٨٧	محمد صالح الشنطى	خصوصية الرؤيا والتشكيل
٩١-	فصول	م٧ع١،٢ سنة ١٩٨٧	محمد العبد	سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور
٩٢-	فصول	م٧ع٣،٤ سنة ١٩٨٧	أنور لوقا	التساؤل على شفا المنزلق
٩٣-	فصول	م٧ع٣،٤ سنة ١٩٨٧	تمام حسان	المصطلح البلاغى

٩٤-	فصول	م٧ع٣،٤ سنة ١٩٨٧	عبد الرحيم محمد عبد الرحيم	أزمة المصطلح فـي النقـد القصصى
٩٥-	فصول	م٧ع٣،٤ سنة ١٩٨٧	عز الدين إسماعيل	قراءة فى معنى المعنى
٩٦-	فصول	م٧ع٣،٤ سنة ١٩٨٧	غالى شكرى	الحب والأرض
٩٧-	فصول	م٧ع٣،٤ سنة ١٩٨٧	قاسم المومنى	الشعرية فى الشعر
٩٨-	فصول	م٨ع٣،٤ سنة ١٩٨٩	إدوار الخراط	آليات السـرد فـى القصـة القصيرة
٩٩-	فصول	م٨ع٣،٤ سنة ١٩٨٩	الحبيب شبيل	حداثة النص الشعرى القديم
١٠٠-	فصول	م٨ع٣،٤ سنة ١٩٨٩	الصديق بوعلام	تنويعات حول لعبة النسيان
١٠١-	فصول	م٨ع٣،٤ سنة ١٩٨٩	عبد الغفار مكاوى	ترجمة الشعر
١٠٢-	فصول	م٨ع٣،٤ سنة ١٩٨٩	كمال أبو ديب	لغة الغياب فى قصيدة الحداثة
١٠٣-	فصول	م٨ع٣،٤ سنة ١٩٨٩	ليدل هارت	وثائق
١٠٤-	فصول	م٨ع٣،٤ سنة ١٩٨٩	محمد بربرى	الملكة الشـعرية والتفـاعل النصى
١٠٥-	فصول	م٨ع٣،٤ سنة ١٩٨٩	محمد عبد المطلب	ظواهر تعبيرية فـى شـعر الحداثة
١٠٦-	فصول	م٩ع٣،٤ سنة ١٩٩١	سامى منير عامر	القراءة التذوقية النقدية
١٠٧-	فصول	م٩ع٣،٤ سنة ١٩٩١	محمد خرماش.	البنية التكوينية فى المغرب
١٠٨-	فصول	م٩ع٣،٤ سنة ١٩٩١	محمد الناصر العجيمى	المناهج المبتورة فى قـراءة التراث
١٠٩-	فصول	م١١ع٢ سنة ١٩٩٢	مكارم الغمرى	الأدب الروسى
١١٠-	فصول	م١١ع٣ سنة ١٩٩٢	أحمد عبد المعطى حجازى	الخلاص بالجسد
١١١-	فصول	م١١ع٤ سنة ١٩٩٢	أشرف عطية	فوضى النظام
١١٢-	فصول	م١١ع٤ سنة ١٩٩٢	أمنية رشيد	المفارقة الروائية
١١٣-	فصول	م١١ع٤ سنة ١٩٩٣	جاك دريدا (ترجمة جابر عصفور)	البنية، اللعب، العلامة
١١٤-	فصول	م١١ع٤ سنة ١٩٩٣	سيزا قاسم	ميرامار والنكتة
١١٥-	فصول	م١١ع٤ سنة ١٩٩٣	عبد العالى بوطيب	مفهوم الرؤية السردية

الرقم	الدورية	العدد	المؤلف	العنوان
١١٦-	فصول	م١١ع٤ سنة ١٩٩٣	محمد برادة	الرواية أفقا
١١٧-	فصول	م١١ع٤ سنة ١٩٩٣	محمد مشبال	مقولة النوع
١١٨-	فصول	م١١ع٤ سنة ١٩٩٣	وليد الخشاب	وردية ليل
١١٩-	فصول	م١٢ع١ سنة ١٩٩٣	إدوار الخراط	السرائر والمكامن عند منتصر القفاش
١٢٠-	فصول	م١٢ع١ سنة ١٩٩٣	جيراند برنس (ترجمة على عفيفى)	مقدمة لدراسة المروى عليه
١٢١-	فصول	م١٢ع١ سنة ١٩٩٣	عبد الله السمطى	تجليات الحداثة
١٢٢-	فصول	م١٢ع١ سنة ١٩٩٣	فيليب جونسون (ترجمة شاكر عبد الحميد)	الحرية والانضباط
١٢٣-	فصول	م١٢ع١ سنة ١٩٩٣	كارل هانزسترل (ترجمة نشوى ماهر)	قراءة النصوص القصصية
١٢٤-	فصول	م١٣ع٤ سنة ١٩٩٥	جيرى فيلتروسكى (ترجمة نجدت كاظم)	الإنسان والشئ فى المسرح
١٢٥-	فصول	م١٣ع٤ سنة ١٩٩٥	حسن حماد	قراءة فى كتاب
١٢٦-	فصول	م١٣ع٤ سنة ١٩٩٥	سامح مهران	الواحد المتعدد بين المجتمع والمسرح
١٢٧-	فصول	م١٣ع٤ سنة ١٩٩٥	سوزان بينيت (ترجمة سامح فكرى)	نظريات القراءة والمشاهدة
١٢٨-	فصول	م١٣ع٤ سنة ١٩٩٥	مايكل هوفيل (ترجمة سامح فكرى)	المسرح التجريبى ومفهوم الاتحاد
١٢٩-	فصول	م١٤ع١ سنة ١٩٩٥	مصطفى منصور	مفهوم العرض المسرحى
١٣٠-	فصول	م١٥ع٢ سنة ١٩٩٦	جبرا إبراهيم جبرا	الحداثة فى الشعر والجمهور
١٣١-	فصول	م١٥ع٢ سنة ١٩٩٦	كمال أبو ديب	الواح المتعدد
١٣٢-	فصول	م١٥ع٢ سنة ١٩٩٦	محمد حماسة عبد اللطيف	منهج فى التحليل النص
١٣٣-	فصول	م١٥ع٣ سنة ١٩٩٦	حاتم الصكر	قصيدة النثر
١٣٤-	فصول	م١٥ع٣ سنة ١٩٩٦	خلدون الشمعة	المثاقفة الإليوتية
١٣٥-	فصول	م١٥ع٣ سنة ١٩٩٦	عبد القادر الرباعى	معنى المعنى

١٣٦-	فصول	م١٥ع٣ سنة ١٩٩٦	كمال أبو ديب	اللحظة الراهنة
١٣٧-	فصول	م١٥ع٣ سنة ١٩٩٦	محمود أمين العالم	إطلالة على الدلالة العامة
١٣٨-	كلية آداب القاهرة	م٥٦ع١ يناير سنة ١٩٩٦	محمد عنانى	ترجمة المصطلحات الأدبية
١٣٩-	مجمع اللغة العربية	ج٦٩ نوفمبر سنة ١٩٩١	إبراهيم السامرائى	مع معجم المصطلحات العربية

فهـــرس

نظرية المصطلح النقدى

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٥٥٢٠/ ٢٠٠٢

I.S.B.N - 977 - 01 - 7775 - X

ب : 23152 تاريخ استلام : 7/2/2008

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب